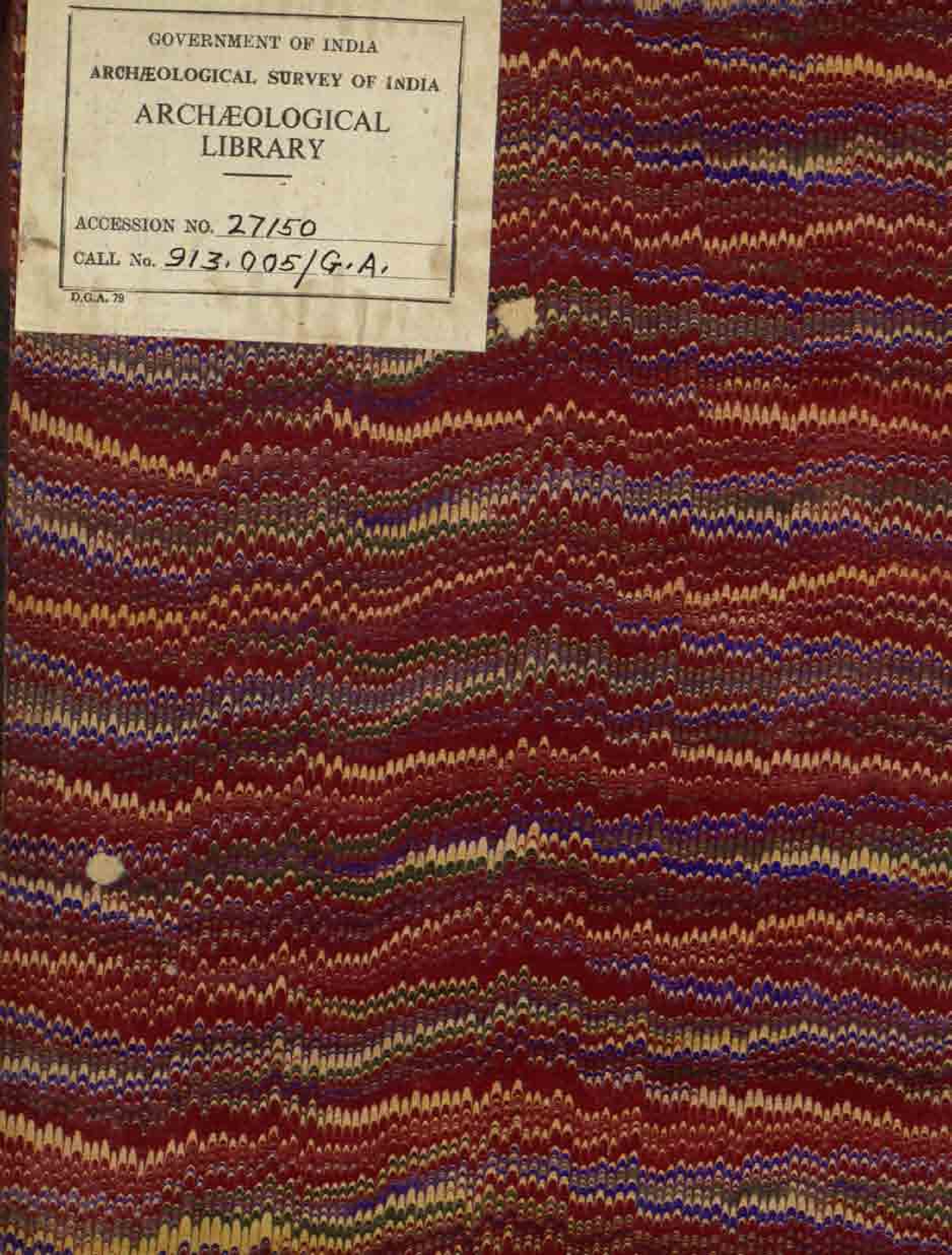
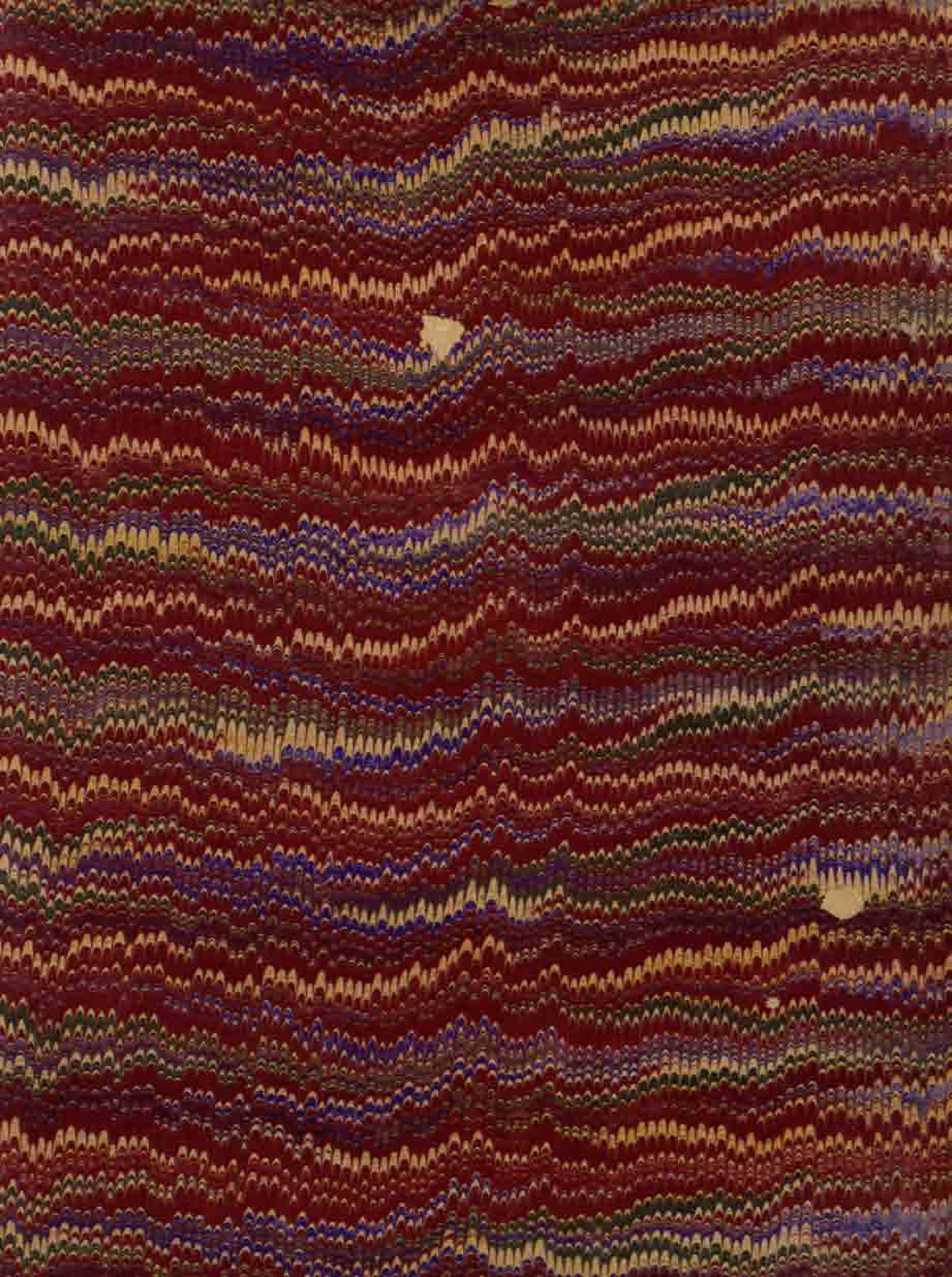
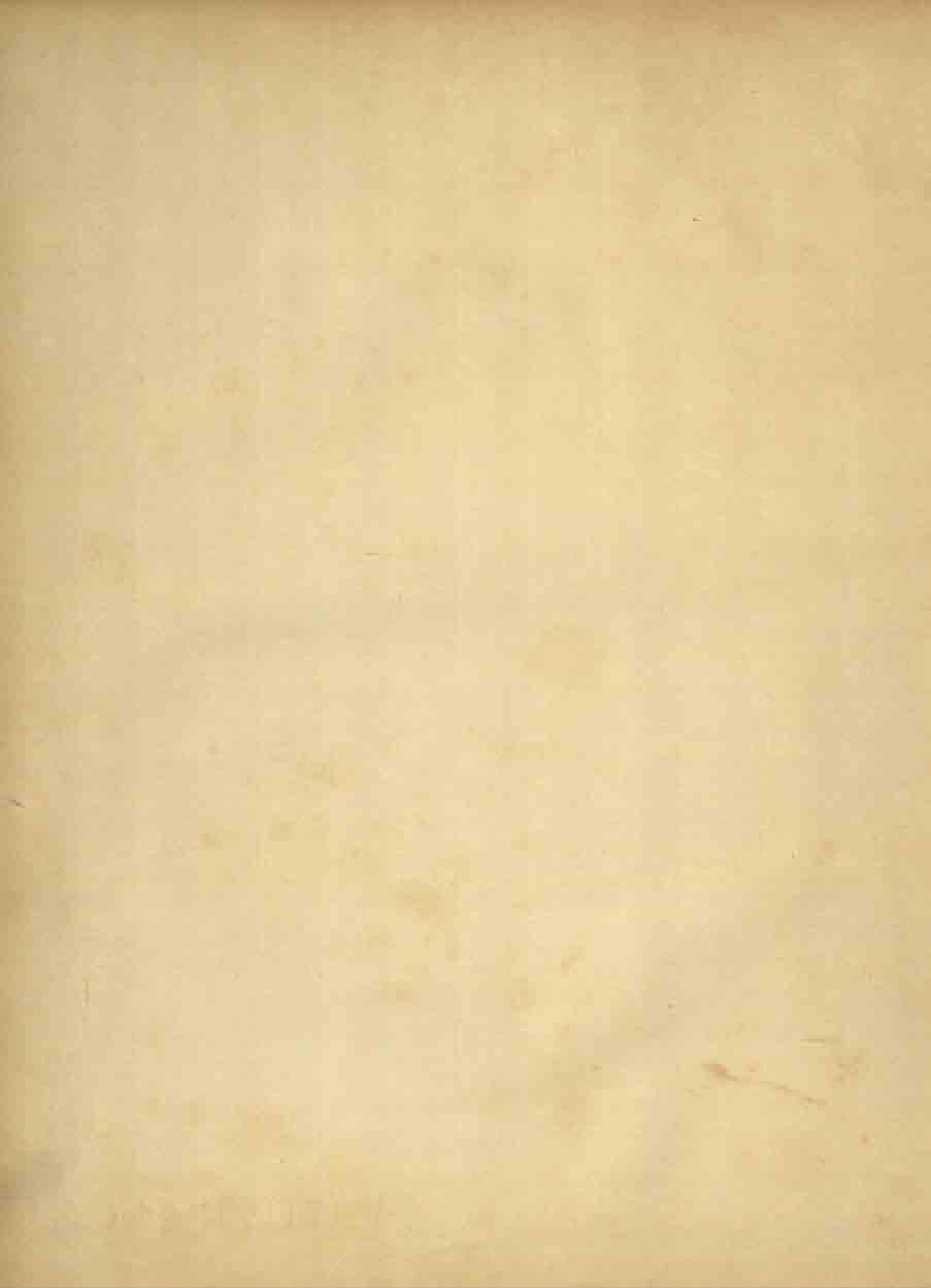






GAZETTE
ARCHÉOLOGIQUE

RECUEIL DE MONUMENTS

DE L'ANTIQUITÉ & DU MOYEN-AGE



MACON

TYPOGRAPHIE ET LITHOGRAPHIE PROTAT FRÈRES

1, RUE DE LA BARRE, 1

GAZETTE

ARCHÉOLOGIQUE

Fondée par Fr. Lenormant et J. de Witte.

REVUE

DES

MUSÉES NATIONAUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE

M. A. KAEMPFEN

Directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre

PAR

E. BABELON

Attaché au Cabinet des Médailles et des Antiques à la Bibliothèque nationale

E. MOLINIER

Attaché à la conservation de la sculpture et des objets d'art du Moyen-Age et de la Renaissance, au Louvre

Secrétaires de la rédaction.

TREIZIÈME ANNÉE

1888

PARIS

A. LÉVY, ÉDITEUR

13, RUE LAFAYETTE.

Londres, Dulau and C°, Soho square. — **Leipzig**, Twietmeyer et Brockhaus.
Bruxelles, A. Decq. — **La Haye**, Belinfante frères. — **Saint-Pétersbourg**, Issakof.
Rome, Bocca. — **Milan**, Dumolard. — **Naples**, Marghieri.
Madrid, Bailly-Baillière. — **Barcelone**, Verdaguer. — **New-York**, Christern.



GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE

SUR UN PRÉTENDU SCEAU HITTITE

TROUVÉ PRÈS DE TARSE

(PLANCHE 1.)

J'ai toujours applaudi de grand cœur aux nouvelles recherches sur les inscriptions hittites, recherches qui, malheureusement, ne peuvent encore aboutir à des interprétations sérieuses. Aussi dois-je protester, comme naguère mon éminent collègue M. Heuzey, contre l'abus qu'on fait du hittite. L'article que M. Tyler vient de faire paraître dans le *Babylonian Record* est une nouvelle preuve de cette tendance que, pour ma part, je trouve regrettable.

Dans l'espèce, d'après tout ce que nous apprend M. Tyler, le hittite n'a rien à voir. Il s'agit seulement d'une de ces très nombreuses adaptations phénico-asiatiques de la mythologie égyptienne, dont les sceaux, les intailles, les pierres gravées et les cylindres nous offrent d'innombrables exemples.

Ainsi M. Tyler nous décrit longuement un dieu à tête d'épervier tenant entre les mains un vase allongé[1] avec lequel il fait une libation devant un autel[2]. Rien de plus commun que cette représentation du dieu Horus (faisant une libation) dans le style égyptien pur ou dans les imitations phénico-asiatiques dont je parlais tout à l'heure. On la trouve dans

1. « There are thus five engraved faces, including the base. Though not, in my opinion, so ancient as the Yuzgat seal — an opinion which M. Pinches shares — the new seal presents characteristics of very great interest. Four out of the five engraved faces haves two figures (one seated and one standing) which may be supposed to represent either men or deities. As, however, the general subject of the seal is evidently of a magical, or at least, mystical, character, it is not altogether easy to distinguish certainly between gods and men. But a hawk headed figure, which is apparently pouring out a libation from a tall, narrow vase, may be supposed to be a deity.................. »

2. «....... a double three-forked thunderbolt, which is introduced possibly as an example of *tri-unity*, an idea which appears to have been very influential in the East in ancient times, and which, on one face of the seal, is represented by a trident of ordinary form, and on two other faces, one of them the base of the seal, by a trident-like object with a sort of root depending, and of which it is difficult to say whether it is an idealised plant or flame. Possibly it is the latter, as it is above a kind of altar, at the base of which the hawk-headed figure above mentioned is pouring out the libation. » — Il faut une puissante imagination pour voir ainsi le symbole de la trinité dans la flamme de l'autel à feu (*a*χ), devant lequel le dieu Horus à tête d'épervier fait sa libation.

les papyrus à vignettes, les bas-reliefs et les statues de bronze, même des plus grandes dimensions. Je citerai la statue de bronze, de taille tout à fait exceptionnelle, qui est au milieu de notre *salle des dieux* au Musée du Louvre, et, dans la vitrine du Panthéon (salle à colonnes, vitrine K), la statuette Tyzkiewiz, une autre statuette du dernier rayon, etc., etc. Quant au vase qu'Horus tient entre les mains, c'est le vase *Kebh*, bien connu des égyptologues et dont le nom désigne la libation elle-même. Voir comme un spécimen de ces représentations d'Horus faisant des libations, notre planche n°s 1 et 7.

M. Tyler nous donne de plus la figuration barbare d'une déesse, à oreilles proéminentes, à corps énorme, ayant devant les pieds le signe [1]. A cette description, tout égyptologue reconnaîtra à l'instant la déesse Taouer ou Thouëris, à corps[2] d'hippopotame, à tête soit d'hippopotame, soit de lionne[3], et ayant devant elle à ses pieds, — c'est la coutume constante, — le signe *sa*[4]. Pour les personnes qui auraient, du reste, peu l'habitude de la mythologie égyptienne, nous avons donné, dans une planche d'héliogravure annexée à cet article, quelques figurations de Thouëris à forme d'hippopotame, sous les n°s 3, 4, 5 et 6, et de Thouëris à tête de lionne, sous le n° 2.

Quant au signe *sa*, il est impossible de le méconnaître sous sa forme consacrée ou [5] . Il faut n'avoir jamais fait d'égyptien pour le confondre, ainsi que vient de le faire M. Pinches[6], selon M. Tyler, avec le signe *anch* (☥). Sa signification n'est pas celle de *vie*, mais celle de *protection*. Outre Thouëris et les quatre génies funéraires, que ce symbole accompagne d'une façon régulière, tous les dieux peuvent accorder la protection divine, c'est-à-dire ce *sa*[7] qu'ils placent derrière leurs favoris, les rois, par exemple. Mais ici, encore une fois, ce signe, placé où il est, sert à diacrétiser d'une manière certaine la déesse Taouer, fort reconnaissable d'ailleurs dans la forme barbare que lui a donnée l'artiste asiatique.

1. « On another face of the seal this symbol is without the triangular cap (which, however, is above it) and it is supported apparently by a string which a standing figure holds in his hand. Here we see a rounded head with what look like projecting ears. »



2. C'est la forme ordinaire : voir la vitrine du Panthéon et la vitrine des Thouëris (vitrine A, salle des dieux, actuellement salle à colonnes, au bas) et surtout la très jolie figurine en bois de Thouëris qui est placée dans la 2e vitrine des nouvelles acquisitions (salle à colonnes).

3. Voir dans la vitrine du Panthéon et dans la 1re vitrine des nouvelles acquisitions (salle à colonnes) deux de ces très intéressantes variantes de Thouëris.

4. Voir les figurines citées plus haut, etc.

5. « In Cyprus this triangle seems to have lost its base and accordinegly it appears thus on the coinage. The Hittites probably modified the headed triangle somewhat differently and turned up toes, or « Hittite boots » to accentuate the idea of life ».

6. « M. Pinches very appropriatly suggests the analogy of the Egyptian *ankh*, or symbol of life. This analogy is remarkable, but if there is an actual connection, it must be referred back to a very remote antiquity. »

7. Le signe *sa* tout seul servait naturellement d'amulette, comme le signe *tat* symbole d'Osiris et de la stabilité divine ; on en possède des multitudes souvent en pierres fines. Voir au Musée égyptien du Louvre (salle des dieux) la vitrine centrale L qui leur est consacrée.

Reste le fameux triangle. Eh bien ! ce triangle n'est pas autre chose que le signe *ti* (△) qui très souvent, large du bas, a des angles égaux dans les représentations de ce genre. Ce signe △ avait certainement au dessous de lui, dans l'original primitif, le signe *anχ* (☥) figuré lui-même au dessus du *sa*, comme dans une intéressante figurine de Thoueris en émail d'un bleu profond qui se trouve dans la vitrine du Panthéon (salle à colonnes). Nous en donnons une reproduction sous le nº 4 de notre planche. C'est certainement ce signe ☥ que, soit le copiste asiatique, soit le dessinateur moderne du *Record* a confondu avec un objet oblong tenu dans le poing fermé de la déesse.

Nous avons ainsi la figure de Thoueris, avec son symbole complémentaire, le *sa*, comme d'ordinaire, devant ses pieds et au dessus la légende △☥ = *tianχ* « donne la vie », prière qui, en Egypte, est gravée tantôt sur le socle des statues divines, tantôt dans les bas-reliefs, devant la figure de la divinité qu'on invoque. Souvent après *tianχ*, en Egypte, on met le nom de celui qui a fait ou fait faire le monument en question. Mais souvent aussi, dans les objets de pacotille, surtout dans ceux qui étaient destinés à l'exportation, on n'écrit que le souhait en sous-entendant le nom. Les imitateurs phénico-asiatiques procèdent habituellement de même, et cela se comprend d'autant mieux qu'ils n'auraient su écrire en hiéroglyphes le nom de celui qui faisait la commande.

Mais, me dira-t-on, vous oubliez que le triangle, le *chapeau pointu*[1] surmonte une fois directement le signe *sa* dans une des reproductions du *Record*. A cela je répondrai que cette reproduction nous donne seulement le signe *sa* lui-même, dont le sommet est un peu anguleux, au lieu d'être rond, ainsi que cela est fréquent.

Et la gravure de la page 309 du 3ᵉ volume de l'histoire de l'Art de MM. Perrot et Chippiez[2] ? — Elle n'a aucun rapport avec la question qui nous occupe ; car elle ne porte nullement le signe en question, mais un autel égyptien de forme vulgaire[3] que M. Perrot a voulu, à tort, décomposer pour en faire un « cone sacré avec des bras et avec une tête » (??!!) C'est tout simplement une grosse erreur.

1. « A very curious symbol, which appears to denote life generally, or at least the primordial principle of human life. On another face of the seal this symbol is without the triangular cap (wich however is above it)..... »

2. « The evolution of this curious symbol would seem to be this. The triangle was regarded as sacred, as representing the primordial principle of things. As such it is found in India, and, remarkably, it is to bee seen also on a stele of Lilybaeum, wich bears a Phoenician inscription, but here the triangle has a head and arms. (See the bas-relief figured in Perrot and Chipiez's *Histoire de l'Art* (vol. III, p. 309) from the *Corp. inscr sem.*) According to P. and C. p. 308, analogous examples exist « sur les monnaies de certaines villes de l'Asie », but have been unable to find them.

3. Sous cette stèle un Phénicien est placé devant un autel à feu (*aχ*) et à plus loin devant lui la table d'offrande ou de propitiation en question. Il y a dans ce dessin un essai de perspective intéressant. La table d'offrandes située plus loin est placée plus haut dans le tableau et avec des dimensions proportionnelles plus petites. Quant à [figure] tous les égyptologues savent que c'est une des formes fréquentes de l'autel d'offrandes qui est ainsi figuré dans l'écriture [hiéroglyphe], ou bien [hiéroglyphe], ou bien [hiéroglyphe] (Conf. Brugsch, sup. au lexique, p. 12).

Quant aux dieux ou aux hommes à queue[1] de M. Tyler, il faut s'en défier. Je sais bien que certains anciens, Grecs ou Romains, ont affirmé l'existence d'hommes à queue et de Satyres dans diverses régions d'Ethiopie. Mais les Egyptiens et les Ethiopiens ne les ont jamais connus, et c'est à un détail de costume, fréquent dans les représentations égyptiennes, qu'il faut attribuer cette erreur. Ainsi le dieu Bes lui-même n'a pas de queue, quoi qu'il en paraisse tout d'abord. Ce que l'on prenait pour une queue de Bes n'est pas autre chose que la queue de la peau de léopard dont il se ceint les reins, à la façon de Bacchus et d'Hercule[2]. On peut s'en assurer au Louvre soit par la belle statue du Serapeum (S. 962), soit dans la vitrine E des dieux (salle à colonnes).

Il est vrai que la confusion dont nous parlions tout à l'heure paraît avoir existé déjà dans les imitations asiatiques; car le dieu Bes, ainsi que l'a fort bien dit M. Heuzey, est, avec Horus, un des dieux égyptiens qui ont été le plus fabriqués en Phénicie, en Asie, etc., souvent d'une façon bien imparfaite.

Les Egyptiens *humains* ont souvent une queue eux-mêmes. Je citerai, par exemple, les prêtres en costume de *sam*, revêtus, à la manière de Bes, d'une peau de léopard, pour les cérémonies sacrées. Parfois aussi une queue semblerait exister pour des Egyptiens revêtus de la simple *shenti*, comme dans le bas-relief C 4 de la XII[e] dynastie. Cela tenait à la manière dont on attachait la ceinture; car cette manière variait beaucoup. Nous reviendrons d'ailleurs bientôt sur ce sujet.

Je ne parlerai pas ici des autres figures mythologiques énumérées par M. Tyler. Il faudrait pour cela en avoir la reproduction. D'ailleurs n'oublions pas que très souvent, dans les intailles asiatiques, les dieux égyptiens étaient associés à d'autres dieux, soit chaldéens, soit locaux. J'ai failli ainsi acheter pour mon département, au Louvre, un très curieux cylindre exécuté par l'ordre d'un Phénicien qui avait mis son nom en caractères cunéiformes et qui avait fait représenter des dieux égyptiens, particulièrement un Horus, attaqué par derrière par le dieu asiatique Reshpu, c'est-à-dire par celui-là même qui est représenté, avec la même mitre blanche et le même bâton, à côté de la déesse asiatique *Qadêsh* (ou Astarté) et du dieu égyptien Amon, dans la stèle C 86 (vitrine du Panthéon, salle à colonnes). Evidemment le Phénicien qui avait commandé le cachet en question (maintenant en la possession de M. de Clercq) était un partisan des Ninivites, pendant les grandes luttes entre les Assyriens et les Egyptiens se disputant l'hégémonie du monde. Dernièrement[3], M. Heuzey nous a présenté et il a fait acheter pour le Louvre un autre cylindre du même genre, provenant également de Phénicie et représentant le dieu égyptien Ra à genoux, semblant demander grâce.

1. « This figure hes, moreover, o pigtail, on appendoge wich is found witte at least on other figure ».

2. Notons d'ailleurs que les mythes de Bacchus et d'Hercule sont des adaptations diverses du mythe de Bes, qui est à la fois dieu des plaisirs bruyants et dieu de la guerre.

3. Depuis la composition même de ce mémoire.

Je n'en finirais jamais si je voulais donner une notion, même sommaire, de ces mélanges continuels d'idées religieuses chaldéennes, asiatiques et égyptiennes[1]. Je ferai du reste un jour à ce sujet un travail spécial et étendu. A plus forte raison ne parlerai-je pas ici d'un sujet vulgaire, connu de tous, comme l'est la figuration de dieux égyptiens adorés par des Asiatiques dans leur costume national. Tous ceux qui ont vu des stèles phéniciennes, cypriotes, etc., ou des intailles asiatiques savent cela.

Paris, 4 septembre 1887. EUGÈNE REVILLOUT.

1. Des empreintes de scarabées mythologiques égyptiens se retrouvent aussi, en guise de cachet, jusque sur des contrats ninivites ou babyloniens.

CROIX LOMBARDES TROUVÉES EN ITALIE

(Planches 2 et 3.)

Les fouilles importantes dont l'Italie de la région du Pô a été l'objet dans ces dernières années ont mis au jour un certain nombre de croix barbares qui nous ont paru mériter une étude particulière; rapprochées les unes des autres, elles forment, au point de vue de l'art et du style, un ensemble dont l'archéologie peut tirer profit. Nous allons d'abord énumérer ces monuments et leurs lieux de provenance.

La nécropole de Testona, dont l'exploration archéologique a été décrite dans un récent mémoire de M. E. Calandra, renfermait plusieurs tombes dans lesquelles l'auteur signale la présence de croix. Parmi une quantité d'autres objets, « nous voulons, dit l'auteur, « énumérer quatre croix d'or de formes et de dimensions différentes, percées aux extré- « mités pour être cousues sur la poitrine[1]. » Ces croix se composent de lames d'or très minces.

Les tombes barbares examinées par M. L. Campi dans le Trentin ont fourni quatre croix éminemment intéressantes et provenant de localités diverses : Civezzano, Piedicastello, Lavis et Sezzago di Novara[2]. (Pl. II, fig. 3 et fig. 5.)

M. Mantovani a fait connaître deux croix en or trouvées à Cantacucco en 1880 et 1883. L'une est percée de deux trous à l'extrémité de chaque branche. Longueur, 4 cent.;[3] l'autre, grossièrement ornée, est longue de sept centimètres; sa plus grande largeur à l'extrémité est d'un centimètre. On remarque les restes du fil qui attachait la croix sur le vêtement[4].

Plusieurs des sépultures barbares explorées par M. le comte Cipolla, ont aussi fourni des croix, et nous devons à l'obligeance du savant explorateur les dessins des deux croix de Cellore d'Illassi (pl. II, fig. 1 et 2).

M. le Dr Caire indique à son tour une croix composée d'une lame d'or de forme grecque; les côtés sont presque égaux; les deux branches les plus longues mesurent 84 millimètres; les plus courtes ont 78 millimètres. Elle est ornée de dessins ressemblant à des arabesques. Cette croix estampée offre des reliefs correspondant aux cavités de la partie opposée. Le poids exact est de 5 gr. 50; sa conservation est parfaite[5].

1. Cl. et Edoardo Calandra, *Di una necropoli barbarica scoperta a Testona*, 1880, p. 23.
2. L. Campi, *Le tombe barbariche di Civezzano*, p. 3, 15, 17.
3. G. Mantovani, *Notizie archeologiche bergamensi*, 1882-83.
4. *Idem*.
5. Dott. Caire, *Scoperte nel Novarese. Atti della Societa di archeologia e belle arti per la provincia di Torino*, p. 315.

M. Angelo Arboit a décrit une croix trouvée dans le tombeau considéré comme la sépulture de Gisulf[1], et sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Le savant professeur Amilcare Ancona, dans le catalogue de sa collection, signale sous les nᵒˢ 277, 278, 279, trois croix d'or avec des ornements estampés, trouvées comme de coutume avec des épées en fer dans la localité dite *cimetière des Lombards*, près de Chiusi[2]; la découverte remonte à l'année 1879.

M. P. Orsi, conservateur de la bibliothèque nationale à Florence, mentionne également plusieurs croix en minces lames du même genre[3]. La croix de Civezzano (pl. II, fig. 3) a été particulièrement étudiée par le savant directeur du Ferdinandeum d'Inspruck[4].

Les croix, de provenance italienne, s'élèvent au nombre de cinquante environ, et l'on voit ainsi que la question, si nouvelle, des croix en or dans les sépultures barbares a, dès son origine, un fond déjà important que les découvertes de l'avenir enrichiront certainement encore.

Nous devons appeler aussi l'attention sur six croix d'or du même genre, que nous avons recueillies dans le cimetière franc de Oyes (Marne). Ces croix étaient toutes dans la même tombe; elles se classent avec celles de Testona et de Cantacucco.

Toutes ces croix que nous avons étudiées, bien que de provenances diverses, nous paraissent susceptibles d'être rapprochées au point de vue de l'art; nous proposerons des catégories dans l'unique but de faciliter les comparaisons, mais il nous semblerait téméraire de tenter actuellement une classification définitive.

Dans le premier groupe, nous plaçons trois croix venant de Testona. Elle sont de la plus grande simplicité. Un examen rapide suffit pour constater qu'elles ont été découpées peu régulièrement dans une plaque d'or. Une d'elles est pourvue de neuf trous : un au centre, et huit aux extrémités. Les renseignements que nous avons pris auprès de M. Calandra ne permettent pas de déterminer à quel sexe appartenaient les sujets qu'elles accompagnaient dans la tombe.

La croix de Cantacucco se rapproche du type précédent par sa simplicité et ses caractères essentiels. La description de M. Mantovani est sobre de détails; la forme de l'objet ne comporte du reste pas une longue description. Les restes d'un fil paraissent être les vestiges de la matière qui fixait les croix sur l'étoffe.

Deux croix se rangent aussi dans le même groupe avec de légères modifications. La première, de Testona, mesure 4 centimètres, les angles en sont arrondis. Elle est conservée au musée archéologique de Turin, comme toutes celles provenant de la même nécropole. La deuxième, exhumée aussi à Testona, est d'une plus grande dimension. Sa

1. Angelo Arboit, *La Tomba di Gisolfo*. Udine, 1874, p. 18.

2. Amilcare Ancona, *Le armi, le fibule e qualche altro cimelio della sua collezione archeologica*. Milano, 1886, p. 20.

3. *Arch. Stor. per Trieste, Istria e il Trentino.*

4. *Das Langobardische fürstengrab und reihengräberfeld von Civezzano bei Trient*, beschrieben von Dr F. Wieser, 1886, p. 309.

hauteur mesure 6 centimètres; elle est percée de dix-sept trous, cinq au centre et douze aux extrémités des branches qui sont arrondies.

La dernière transformation de ce groupe est représentée par la quatrième croix trouvée à Testona, qui est pourvue de treize trous, trois aux extrémités, un au centre, et par la croix de Piedicastello[1]. Cette dernière est notablement plus grande, elle mesure 8 centimètres; deux trous seulement sont à ses extrémités. C'est donc la plus grande de celles que nous ayons citées jusqu'à présent. Son poids est de 2 gr. 52; elle appartient au musée de Trente.

Deux croix exhumées à Cellore d'Illasi[2] (pl. II, fig. 1 et 2) forment une troisième catégorie. Des umbos, diverses armes, des scramasaxes ont été trouvés avec elles. Un rapport de M. le comte Cipolla les signale dans les termes qui suivent : « Nous avons trouvé de plus deux croix de lames d'or pur. L'une est formée de deux feuilles jointes au centre par une pointe d'or rivée, l'autre est d'une seule pièce. Les lames sont percées de deux trous aux extrémités. La croix formée d'une seule pièce est percée au centre. Ces trous étaient destinés à attacher les croix sur les vêtements à la hauteur de la poitrine. Ces croix sont semblables à celles de Testona, mais les nôtres présentent d'importants ornements faits par estampage, exécutés avant que les lames fussent taillées pour former la croix[3]. »

Le quatrième groupe contient deux croix qui ont été trouvées en 1846 à Zanica, à six kilomètres de Bergame (pl. III, fig. 1). Le cippe portant l'inscription publiée par M. Mommsen ne fait pas partie de la sépulture, c'est une pierre fortuitement employée. L'ornementation est particulière à l'époque barbare et à la série des croix lombardes; composée d'entrelacs mêlés de perles se terminant par des têtes fantastiques, elle dénote une influence exclusivement germanique qui place nettement ces croix en dehors de toute influence byzantine. Les mêmes ornements sont répétés plusieurs fois sur la surface de la croix à l'aide de la même matrice. Le centre de la partie verticale porte le dessin entier produit par l'action du moule. Les bras horizontaux donnent également le même dessin. Les extrémités de la branche verticale sont ornées de deux impressions tronquées du dessin, car les bras de la croix ont été coupés et égalisés. Il est facile de constater que l'impression des motifs décoratifs a été faite sur la feuille d'or avant que la croix ait été découpée ; procédé de fabrication qui a été plusieurs fois remarqué sur d'autres spécimens.

Une croix conservée à la bibliothèque de Bergame (pl. III, fig. 2) porte, sur toute son étendue, un dessin compliqué et obtenu par l'estampage. Dans les entrelacs chargés de motifs, l'ornementation est un peu confuse au premier coup d'œil. Cependant l'examen attentif découvre des répétitions juxtaposées de la même empreinte. Au milieu des sinuosités formées par les lignes entrelacées, on aperçoit des têtes fantastiques.

1. L. Campi, *Le tombe barbariche di Civezzano*, p. 25. — Orsi, *Arch. stor. per Trieste, Istria e il Trentino*, II, p. 148.

2. Elles sont conservées au musée civique de Vérone.

3. Cellore d'Illasi, *Relazione del conte Cipolla. Notizie degli Scavi*, 1881, p. 78.

Les plaques des boucles en fer ornées d'incrustations d'argent offrent souvent une ornementation qui a des traits de ressemblance avec celle que nous venons de décrire.

Une croix provenant de la sépulture d'un guerrier des environs de Milan se rapporte à ce groupe. Elle est cependant plus correctement ornée.

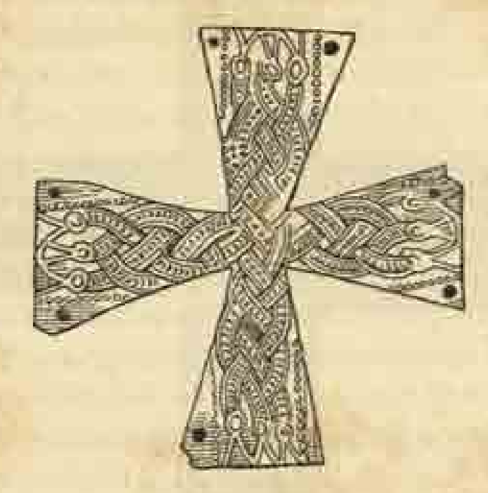


Fig. 5. — Environs de Milan.

(Musée national germanique de Nuremberg.)

M. le Directeur du musée de Nuremberg, qui nous l'a fort gracieusement communiquée, en parle ainsi : « La croisette a été trouvée avec quelques armes... Une croisette toute semblable se trouve au musée de Cividale ; elle est publiée par Eitelberger[1]. La nôtre porte à chaque bout deux trous probablement destinés à recevoir des clous ou à passer des fils pour la fixer sur un fond. Malgré toute notre peine, nous n'avons pu réussir à nous procurer les renseignements nécessaires pour déterminer si le fond était en bronze ou en étoffe.

« Nous adoptons l'opinion d'Eitelberger en déclarant comme lui la croisette lombarde. Les bouts de l'ornementation exécutée par un estampage montrent un dessin qui ressemble à une des frises de la sépulture de Théodoric à Ravenne. Aussi a-t-on cru que la croisette et les armes devaient être ostrogothiques[2]. »

Les faits nombreux qui ont été révélés par les trouvailles italiennes ne permettent pas de douter que cette croix ait été, comme les autres, fixée sur les vêtements. La sépulture est contemporaine de celles de Testona. L'ornementation, consistant en entrelacs perlés terminés par des têtes de serpents ou d'animaux fantastiques, la classe parmi nos croix dont un nombre considérable offre la même caractéristique.

La croix des environs de Milan et celle de Cividale doivent être rapprochées, à notre avis, de celle de Civezzano.

1. *Mitteilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* (IV, 1859, p. 326, fig. 6).

2. Lettre du 11 mars 1887.

La croix du musée de Cividale, connue depuis longtemps, se compose d'une mince feuille d'or travaillé comme nombre d'autres de la période lombarde[1].

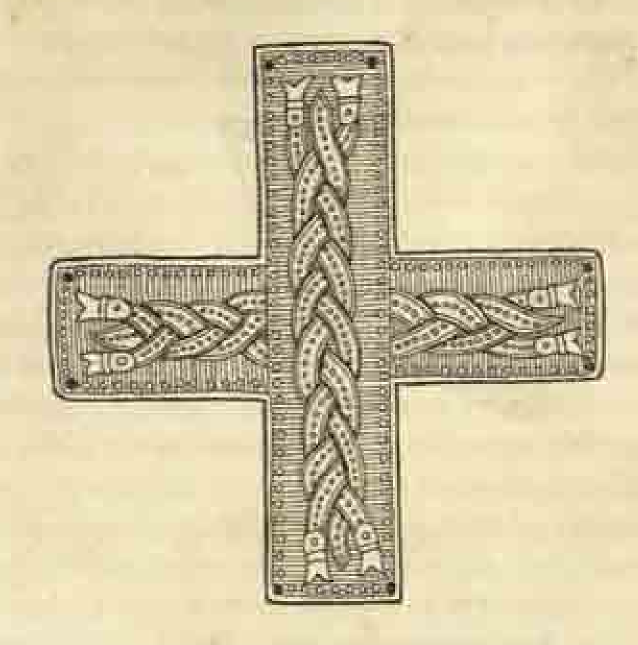


Fig. 5. — Musée de Cividale.

Cependant le style particulier de la croix (pl. II, fig. 3) trouvée à Civezzano la fait distinguer au milieu des autres croix formées comme elle de minces lames d'or. Ce remarquable monument appartient au musée d'Inspruck. La sépulture qui la renfermait contenait des armes et le corps d'un guerrier. Elle pèse 8 gr. 72 et mesure environ seize centimètres. Les bras, qui sont d'égale longueur, forment à leur point de contact des angles droits qui rappellent la forme de croix dite *crux immissa*[2]. Elle était placée sur la poitrine du squelette. Les deux trous que l'on voit à chaque extrémité des bras démontrent qu'elle était fixée sur les vêtements.

« Son ornementation, dit M. Campi, se compose, au centre, d'un cercle de perles « autour d'un aigle, aux ailes éployées, qui rappelle à peu près la première forme de « l'aigle representé sur les monnaies des comtes de Tyrol. Les branches portent quatre « nattes entrelacées, entremêlées de petites perles. Le travail paraît fait au moyen de « l'estampe; la partie concave correspond parfaitement avec le côté en relief qui lui est « opposé. Mais il pourrait bien être aussi un travail fait au repoussé ou un moulage. Je « ne me hasarde pas à donner un jugement décisif, mais, s'il m'est permis d'exprimer une opinion, je dirai que l'ensemble est un moulage. Je respecte l'opinion

1. *Mittheilungen der K. K. Central-Commission*, IV band. Wien, 1859, p. 326, 327.

2. La croix dite *immissa* n'est pas antérieure au Ve siècle. L'abbé Martigny, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, Paris, 1877, p. 214.

« qui veut que l'entrelac à deux ou plusieurs nattes soit dominant à l'époque « barbare. On a trouvé par centaines des objets francs, burgondes, alamans, tels que « fibules, boucles, fermails, ferrets, disques et ornements de tout genre qui reproduisent « ce genre d'ornements, soit par l'estampage, soit par la damasquinure. Le fréquent « usage d'une semblable ornementation à l'époque barbare me ferait presque croire « qu'elle est un produit exclusif de cette civilisation[1]. »

Qu'on nous permette encore de citer les résultats auxquels est parvenu le Dr Wieser qui a particulièrement étudié la croix de Civezzano et en a partout recherché les similaires. « La pièce la plus précieuse déposée dans le tombeau est, dit-il, sans contredit, « la grande croix richement ornée placée sur la poitrine du héros défunt. Elle est « découpée dans une feuille d'or, les bras de la croix sont à peu près de la même lon- « gueur (14 à 15 centimètres). Les magnifiques ornements en sont estampés. Le médail- « lon du milieu contient, dans un cercle de perles, un aigle aux ailes étendues regardant « à droite. Les bras portent un ruban quatre fois entrelacé et perlé, contenu par un rebord « à côtes. On peut reconnaître distinctement l'emploi de deux moules différents. Il est « aisé de voir, aux huit coins de la croix, des trous assez petits qui servaient à la coudre « sur les vêtements.

« La croix revêt une importance très particulière pour la désignation ethnographique « de la découverte. Cette espèce de croix en feuille d'or est tout à fait caractéristique « des tombes lombardes. Elle apparaît incontestablement en grand nombre dans les « tombeaux lombards, dans la Lombardie et le Frioul, et aussi dans d'autres parties de « l'Italie, en Toscane, à Bénévent, etc.

« Ces croix d'or varient beaucoup pour la grandeur et l'ornementation. Quelques-unes « sont tout simplement découpées dans une feuille d'or. D'autres sont plus ou moins « rehaussées par une ornementation au repoussé; le motif le plus fréquent est un « natté perlé. D'autres exemplaires moins riches présentent des sujets décoratifs figurant « des animaux, des têtes humaines, et souvent aussi des empreintes de monnaies. La « croix attachée sur la poitrine du duc Gisulf, dont le tombeau a été trouvé il y a quelques « années à Cividale, est même ornée de pierreries. Elle occupe le premier rang par sa « riche décoration. Toutefois la croix de Civezzano surpasse toutes les autres par la « grandeur et le fini du travail[2]. »

Le sixième groupe (pl. II, fig. 4, 5) réunit des croix d'un genre très différent qui ont cependant un caractère commun, la représentation de la figure humaine. La croix (pl. II, fig. 4) que nous avons étudiée au musée de Turin, en 1886, a été, depuis lors, publiée récemment par M. Fabretti qui la considère comme un précieux monument de l'art byzantin[3].

1. L. Campi, *Le tombe barbariche di Civezzano*, p. 16. *Estratto dall' archivio Trentino*, ann. V, fasc. 1, 1886.

2. Dr F. Wieser, *Das Langobardische Fürstengrab und Reihengräberfeld von Civezzano*, 1886, p. 300.

3. *Estratto degli atti della Societa di archeologia et belle arti per la provincia di Torino*, 1887, p. 13.

Comme les autres croix que nous avons précédemment citées, elle est estampée. Elle se compose de deux bandes d'or superposées formant la croix. Les huit trous du centre correspondent et servent en même temps à fixer la croix aux vêtements et à réunir les deux bandes d'or. L'estampage qui orne chaque extrémité a été produit avec le même moule, de sorte que le personnage est reproduit quatre fois ; il est représenté debout, la tête est ornée d'une couronne perlée. Cette croix barbare, exécutée au mépris des proportions, appartient effectivement à l'art byzantin : elle ressemble aux bractéates qui sont de grossières reproductions des médailles.

La croix de Lavis (pl. II, fig. 5) diffère beaucoup des autres par son ornementation rare et très caractérisée. M. Campi la mentionne comme il suit : « Une croix en lame « d'or très mince, du poids de deux grammes. La forme est la plus commune, mais le « dessin s'éloigne beaucoup des représentations accoutumées. Elle a été frappée avec « l'estampe ; elle porte en son milieu une tête autour de laquelle on voit des caractères « en partie illisibles ; cependant la saillie laisse de légères traces de lettres, en partie « assez évidentes. Mon ami G. Ciani lit : C. N. C. IFFO. Quel est cet IFFO ? Est-ce un « nom lombard ou franc ? Je ne suis pas fixé sur ce point [1]. »

L'intérêt de cette croix ne consiste donc pas seulement dans son ornementation exceptionnelle, mais aussi dans l'inscription qui s'y trouve et dont l'interprétation est des plus difficiles.

Au lieu des lettres, d'abord traduites par C. N. C., certains critiques proposent de reconnaître FNC, ce qui est non moins énigmatique.

L'inscription IFFO a été, au contraire, l'objet d'une interprétation qui ne laisse pas de doute et qui est due à M. le chevalier Ciani.

Le mot IFFO a été lu par Dominique Promis sur une monnaie d'un roi Aribert, dont voici la description :

ARIPER XCEL REX. Buste barbu de face avec globe crucigère.

Revers : IFFO GLORIVOSO DVX. Croisette.

Deux rois du nom d'Aribert ont régné en Lombardie. Le premier de 653 à 660, et Aribert II, de 701 à 712. La croix serait donc contemporaine d'un de ces deux rois, c'est-à-dire de la seconde moitié du VIIe siècle ou du commencement du VIIIe. L'identité des noms autorise à regarder l'IFFO de la croix comme lombard. Les formes des lettres sur la croix et sur la monnaie ont une analogie frappante. Mais qu'est-ce que le duc IFFO ? D. Promis est porté à lui assigner un duché situé près de l'empire Grec, parce que la monnaie ressemble aux pièces byzantines. Mais les Lombards ont conservé l'habitude d'imiter les monnaies de l'empire grec jusqu'à la fin de leur domination, de sorte que l'aspect byzantin de la monnaie portant IFFO au revers se trouve expliqué naturellement, sans qu'il soit nécessaire de placer le duché du duc IFFO sur les confins de la Grèce.

1. L. Campi, *Le tombe barbariche di Civezzano*, p. 25.

IFFO est un nom essentiellement germanique et très susceptible, eu égard aux circonstances de la découverte, d'être considéré comme lombard.

Le musée de Cividale conserve une croix extrêmement remarquable provenant du tombeau de Gisulf (pl. III, fig. 3). La sépulture qui a donné cet ornement d'une grande rareté était-elle réellement celle du duc Gisulf? La question a été très vivement discutée. L'usage de la désigner sous le nom de tombeau de Gisulf a prévalu, et nous devons nous conformer à la coutume. La croix est d'une remarquable exécution : une place lui est naturellement assignée dans la série des monuments que nous étudions ici.

Le mobilier funéraire dont elle faisait partie la date d'une manière certaine[1].

Le personnage qui reposait dans le tombeau était certainement un guerrier; sa dignité et ses titres ont été discutés, mais sa qualité de soldat est unanimement reconnue[2].

L'inscription portant CISVL sur le sarcophage n'a pas, aux yeux de tous, la valeur qu'on serait porté à lui attribuer au premier abord, car elle est considérée par plusieurs archéologues comme étant apocryphe[3], et des renseignements particuliers, puisés à une très bonne source, nous confirment dans la suspicion. Quoi qu'il en soit, si l'inscription semble douteuse, M. Zorzi n'hésite pas à regarder le guerrier comme un personnage considérable.

La croix est une des plus grandes connues et dès le moment de sa découverte, en 1874, elle a été très remarquée[4]. La première publication qui en a été faite la mentionne comme il suit : *Croce d'oro colla testa del Cristo impressa a conio e pietre fine incastonate*[5].

La sépulture, les objets qu'elle contenait et conséquemment la croix appartiennent au VIIe siècle.

La croix de Cividale a onze centimètres de tous les côtés. Elle est ornée de neuf pierres précieuses. Un grenat d'Orient au milieu, quatre lapis-lazuli et quatre aigues-marines[6]. Les quatre pierres alternent avec des têtes du Christ huit fois représentées par l'estampage. La croix porte à l'extrémité des bras deux petits trous à l'aide desquels on pouvait

1. L'énumération suivante en a été donnée par l'*Illustrazione universale* du 1er novembre 1874 : « 1. Ferro di lancia con pezzo dell' asta. — 2. Impugnatura di una spada deformata dalla ruggine. — 3. Stile nella guaina di avorio. — 4. Bracciale dello scudo, in legno con bullette di bronzo dorato e coperta di pelle. — 5. Speroni d'argento. — 6. Ornamento d'oro colle figure in smalto di varii colori. — 7. Lo stesso di profilo. — 8. Anello d'oro con una moneta d'oro dell' imperatore Tiberio, incastonata a giorno. — 9. Due ornamenti dorati nella faccia stellata. — 10. Croci di bronzo con chiodini dello stesso metallo. — 11. Croce d'oro colla testa del Cristo impressa a conio e pietre fine incastonate. — 12. Bullette di bronzo dello scudo. — 13. Umbone di scudo con riporti in bronzo dorato. — 14. Fiasco di vetro pieno per due terzi d'acqua limpida. — 15. Sasso con concrerezioni calcari. — 16. Fac simile del graffito che leggesi sul coperchio della tomba. — 17. La tomba. »

2. Angelo Arboit, *La tomba di Gisolfo*. Udine, 1874, p. 13. — Dr de Bizzarro, *I Longobardi e la tomba di Gisolfo*. Udine, 1874, p. 20.

3. *Idem*, p. 37.

4. A. Arboit, *La tomba di Gisolfo*, p. 19.

5. *L'Illustrazione universale*, 1er novembre 1874.

6. On avait cru primitivement que ces dernières étaient des opales.

la coudre sur le vêtement. La pierre du milieu est ronde, les autres sont triangulaires; celles des extrémités sont carrées. La tête est comme encadrée dans une longue chevelure; les figures sont séparées des pierres par de légers cordons granulés, en filigrane. L'opinion qui veut que ces têtes représentent la figure du Christ ne nous paraît pas reposer sur un fondement bien sérieux. Voici comment elle s'est établie:

En 1752, une croix du même genre, également en or, a été trouvée à Cividale. Plusieurs figures y étaient représentées. Alors, les études archéologiques étaient peu en honneur, et si l'on sut reconnaître la croix, on ne put expliquer les figures dont elle était ornée; on crut y reconnaître la figure du Christ. Plus de cent ans après, le tombeau de Gisulf fut découvert sur la place Paul-Diacre à Cividale. On se trouva de même en présence d'une croix *ornée* de figures, et ceux qui en cherchèrent l'interprétation ne surent que *rappeler* ces prétendues images du Christ de la croix de 1752[1]. Le jugement de 1752, porté en dehors de toute critique sérieuse, fut appliqué à la nouvelle croix de Cividale. Cependant il y a lieu de douter, car sur les autres croix à figures trouvées en Italie et en Allemagne, jamais on n'a songé à reconnaître l'image du Christ. Pourquoi, dans un cas spécial et sans motifs apparents, voudrait-on voir la figure du Christ? Ajoutons que l'iconographie religieuse répugne aussi à cette interprétation.

De l'aveu de tous, les croix sont lombardes; n'y a-t-il pas lieu d'admettre que la figure qui nous occupe représente un personnage lombard? Les Lombards portaient une longue chevelure. Les textes le prouvent[2]; notre croix ne ferait que confirmer les auteurs. La barbe manque, il est vrai, mais c'est peut-être un jeune homme que l'on voulait représenter? Rien ne s'oppose à ce que l'on considère la figure comme dépourvue de tout caractère religieux. La croix de Lavis (pl. III, fig. 5), celle des environs de Turin (pl. III, fig. 4) n'ont pas été regardées comme ornées de la tête du Christ.

Nous réunissons dans un septième groupe deux croix dont le genre particulier ne permet pas de leur assigner une place dans les catégories précédentes. La première, qui appartient à la bibliothèque de Bergame, provient de Zanica (pl. III, fig. 4); sa découverte remonte à 1846. Cette croix a été découpée dans une feuille d'or; son ornementation se compose de cinq rosaces au repoussé, placées, l'une au centre, et les autres aux extrémités. Quelques détails de la rosace se rencontrent sur d'autres objets de la même époque. Le dernier spécimen que nous ayons à citer a été trouvé à Loreto en 1837 (pl. III, fig. 5).

Le type de cette croix présente un aspect qui ne ressemble pas à celui des autres, car le sujet décoratif est emprunté au règne végétal. Il constitue une exception rare à l'époque barbare.

1. *M. S. della Sturola*, p. 305-307.

2. « Regina (Theudelinda) sibi palatium condidit, in quo aliquit et de Langobardorum gestis depingi fecit. In qua pictura manifeste ostenditur, quomodo Langobardi eo tempore comam capitis tondebant, vel qualis illis vestitus qualisve habitus erat. Siquidem cervicem usque ad occipitium radentes nudabant, capillos a facie usque ad os dimissos habentes, quos in utramque partem in frontis discrimine dividebant. » *Pauli historia Langobardorum*, lib. IV, cap. 22.

A ce nombre déjà considérable de croix que nous avons signalé dans cette étude, il serait possible d'ajouter beaucoup d'autres exemples. Nous possédons quelques données sur quatorze croix conservées au musée de Milan. Six, dépourvues d'ornement et formées de simples lames d'or, se classent dans les premiers groupes. Les huit autres sont au repoussé; quelques-unes ont des ornements nattés qui les rattachent à une autre catégorie. L'une d'elles a été découpée dans une feuille d'or préalablement estampée. Les dessins sont dans la même direction sur les bras horizontaux et sur les bras perpendiculaires. D'autres enfin mériteraient aussi l'attention, mais nous n'avons pas tous les renseignements nécessaires pour en parler et les apprécier au point de vue archéologique.

Le musée de Bologne possède deux croix lombardes[1].

Une communication de M. Nesbitt à la Société des Antiquaires de Londres, sur des parures lombardes trouvées à Bellune (Italie du nord), signale une croix, de forme grecque, pattée et composée d'une mince feuille d'or[2].

Varèse, Bénévent, Novare, Monza, Lodi-Vecchio avaient aussi fourni des croix à la collection du chevalier Carlo Morbio[3].

Chiusi, d'où proviennent de très remarquables objets de l'époque barbare, a aussi donné des croix. Nous reproduisons la note intéressante dont elles ont été l'objet :

« Il y a aussi cinq croix, de forme grecque, découpées dans une épaisse feuille d'or.
« Elles indiquent clairement le caractère chrétien du tombeau ; quatre de ces croix ont
« un pouce 7/8. Tous les bouts sont percés de deux trous par lesquels elles étaient pro-
« bablement cousues sur la robe. L'individu qui a ouvert le tombeau m'a dit que, d'après
« la position dans laquelle les croix ont été trouvées, elles avaient dû être placées sur
« la poitrine du guerrier, ou elles pouvaient être attachées au poêle ou drap mortuaire
« jeté sur le corps dans le tombeau. On sait que les autels des premiers chrétiens étaient
« toujours marqués avec cinq croix, quatre placées en forme de carré et la cinquième
« au centre. Il est naturel que les mêmes signes saints aient été adoptés pour indiquer
« la sainteté d'un tombeau de chrétien primitif, ou plutôt le tombeau de quelqu'un qui
« est mort peu de temps après que sa nation est devenue chrétienne[4]. »

La croix de Sezzago di Novara, remarquable par son poids, a été citée par plusieurs archéologues, MM. Caire[5] et Campi. On trouve aussi des croix au musée de Florence. Le musée de Plaisance en possède également un certain nombre. Novare et Bolsena en ont aussi fourni de pareilles. M. le comte Cipolla en mentionne une à Isola della Scala. Nous sommes donc autorisé à dire que, depuis un certain laps de temps, les croix en or, formées de lames minces, ont été découvertes en quantité considérable. M. Orsi,

1. Orsi, *Sopra due auree crocette del museo di Bologna ed altre simili dell' Italia superiore e centrale.* Bologna, 1887.

2. *Proceedings of the society of antiquaries of London*, second series, vol IV, n° 1.

3. Dr F. Wieser, *Das Langobardische Fürstengrab und Reihengräberfeld von Civezzano*, p. 301.

4. T. Baxter, *On some Lombardic gold ornaments found at Chiusi. The archæological journal.* Juin, 1876, p. 183.

5. *Atti della Società di archeologia e belle arti per la provincia di Torino*, vol. IV, 1885, fasc. 5, p. 318.

conservateur de la bibliothèque de Florence, a pu réunir des documents relatifs à quatre-vingts exemplaires.

Nous ne saurions donc songer à signaler ici toutes les croix qui existent en Italie, et nous ne prétendons nullement en avoir dressé une liste complète; nous avons voulu seulement donner quelques types de tous les genres connus en ce moment.

En France, nous signalerons les six croix d'or formées de feuilles minces provenant du cimetière d'Oyes (Marne). Une seule sépulture les contenait toutes. Elles ont été découpées dans une même feuille et sont d'une seule pièce. Leur forme est une des plus simples; elles portent seulement un pointillé pour tout ornement. La nécropole d'Oyes est franco-mérovingienne. Les nombreuses tombes qu'elle contenait ont donné un mobilier d'un très grand intérêt.

Le colonel Morlet a publié, en 1864, une notice sur les cimetières gaulois et germaniques découverts dans les environs de Strasbourg. Nous y lisons le passage suivant : « Je citerai parmi les objets les plus curieux : à Odratzheim, une belle fibule en argent, « une croix en or, un anneau en bronze et des monnaies de Constantin[1]. »

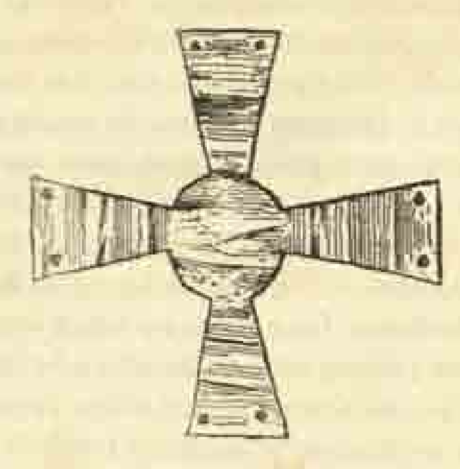


Fig. 7. — Odratzheim.

La croix d'Odratzheim se range évidemment dans la catégorie de celles dont nous parlons. Elle avait leur destination : les deux trous pratiqués à chaque extrémité le prouvent. En dehors de ces croix, nous n'avons pu trouver les traces d'aucune autre dans notre pays.

L'Allemagne, particulièrement fréquentée par les tribus teutoniques, ne pouvait manquer d'offrir, elle aussi, des restes de l'industrie barbare. Les croix d'or en minces lames y sont moins abondantes qu'en Italie. Néanmoins d'assez nombreux spécimens affirment sérieusement leur existence. M. le Dr Ohlenschlager m'a fait connaître une sépulture de femme trouvée à Wittislingen (Bavière), d'où ont été extraits des bijoux

1. Colonel Morlet, *Notice sur les cimetières gaulois et germaniques découverts dans les environs de Strasbourg*. Strasbourg, 1864, p. 5.

d'une grande richesse[1]. Une splendide fibule avec une inscription, et trois fragments d'une mince feuille d'or représentant la plus grande partie d'une croix, sont les objets qui nous ont plus particulièrement frappé.

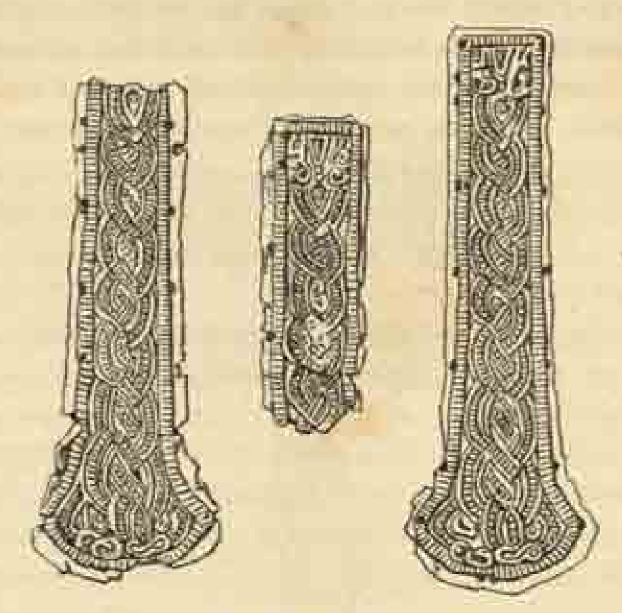


Fig. 8. — Sépulture de Wittislingen.
(Musée de Munich.)

Les fragments de la croix, dont la photographie nous a été envoyée, présentent des traits frappants de ressemblance, par leur natté perlé, avec des dessins du même genre qui ornent quelques-unes des croix italiennes. Celle-ci, qui est attribuée au VIe siècle, avait la même destination que celles d'Italie, seulement des trous sont espacés sur toute la longueur des bras. L'ornementation a été faite à l'estampage. Les nattés perlés se terminent par des têtes de serpent, motifs décoratifs dont l'inspiration artistique est commune avec les ornements des plus belles pièces de l'Italie. La croix provenant des environs de Milan, conservée au musée de Nuremberg (fig. 5), une autre qui se trouve au musée de Cividale (fig. 6), un spécimen parmi ceux de la bibliothèque de Bergame, et enfin la croix de Civezzano reproduisent à peu près les même dessins. Il faut reconnaître ici une parenté entre ces différentes croix qui ont été fabriquées sous les mêmes influences artistiques. Ces relations archéologiques, qui s'affirment sous ce rapport entre l'Italie et la Bavière, n'ont rien qui doive provoquer l'étonnement. Les preuves historiques ne manquent pas pour établir les rapports des Lombards avec les Bavarois[2].

1. Ohlenschlager, *Die Inschrift des Wittislinger Fundes*, 1884.

2. « Enim quoque Dux Tridentinorum, de quo præmisimus, accepit uxorem filiam *Garibaldi* Baioariorum regis. » Paul Diacre, lib. III, cap. 10. — « Alboin vero ita præclarum longe lateque nomen percrebuit, ut hactenus etiam tam apud Baioariorum gentem quamque et Saxonum, sed et alios ejusdem linguæ homines ejus liberalitas et gloria bellorumque felicitas et virtus in eorum carminibus celebretur. » Idem, lib. I, cap. 27.

Nous avons puisé à la même source des renseignements relatifs à une croix recueillie à Ebermergen (Bavière) dans une sépulture d'homme. Il n'y a pas lieu d'en douter : un umbo, une épée, une lance qui ont été trouvés affirmaient assez la tombe d'un guerrier. Cette croix, formée d'une mince feuille d'or, est dépourvue d'ornement. L'extrémité des bras est percée de trois trous qui servaient à la coudre aux vêtements. Il y a dans cette croix si simple des ressemblances caractéristiques avec les croix de Testona et de quelques autres localités de l'Italie, particulièrement des environs de Milan.

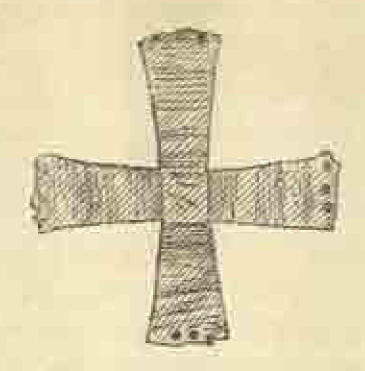


Fig. 9. — Sépulture d'Ebermergen

(Musée d'Augsbourg.)

Une croix trouvée dans les environs de Schwabmünchen et conservée au musée d'Augsbourg nous a été signalée par le Dr Ohlenschlager. Il n'est pas possible de déterminer si elle provient de la sépulture d'un homme ou d'une femme. Elle est ornée d'entrelacs perlés, d'une exécution médiocre ; dans la partie centrale, on voit l'empreinte d'une monnaie romaine où l'on a cru reconnaître l'effigie de Claude II.

M. Lindenschmit reproduit la même croix dans ses *Alterthümer*[1]. Il expose qu'elle est faite d'une mince lame d'or, que le bras inférieur est carré et les trois autres arrondis. Les entrelacs, en forme de ruban, sont ornés de perles. Au milieu de la croix il y a, dit-il, une copie d'une monnaie non de Claude le Gothique, mais de l'empereur Focas (602-610) avec une faute dans le nom, FOACS pour FOCAS.

M. Lindenschmit représente la croix suivante sous cette légende : « Une fibule en or « avec ornements d'entrelacs trouvée dans les tombes de Riedlingen, Wurtemberg[2]. »

Cette pièce rentre évidemment dans la catégorie de celles qui ont été citées précédemment. Elle était affectée au même usage, les trous pratiqués à l'extrémité des bras

— « Hic (Alahis) dum dux esset in Tredentina civitate, cum comite Baioariorum, quem illi gravionem dicunt, « qui Bauzanum et reliqua castella regebat, conflixit « eumque mirifice superavit. Qua de causa elatus, etiam « contra regem suum Perctarit manum levavit atque se « intra Tredentinum castellum rebellans communivit. » *Idem*, lib. V, cap. 36.

Paul Diacre, lib. III, cap. 30.

Idem, lib. VI, cap. 21.

Le même historien, en plusieurs autres passages, atteste les relations des Longobards avec les Bavarois.

1. *Die Alterthümer*, Band IV, Taf. 10, fig. 2.

2. Lindenschmit, *Die Alterthümer*, 1881, Band III, Heft VIII, Taf. 6, fig. 4.

l'attestent suffisamment. Les ornements rappellent les nœuds qui se trouvent sur la figure 4 de la planche xv.

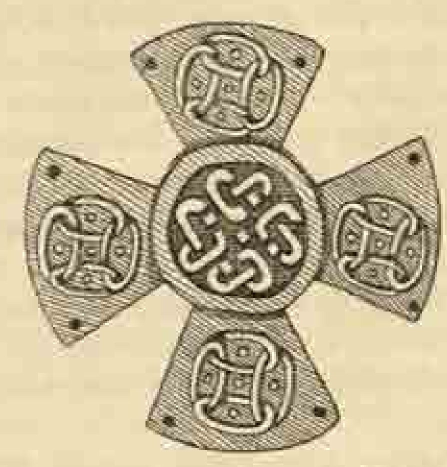


Fig. 10. — Sépultures de Riedlingen (Wurtemberg).

Il existe aussi dans le musée de Stuttgart une croix en or dont le centre est orné d'une tête d'homme qui s'appuie sur une main. Cette figure est entourée d'une natte perlée[1]. Ce dernier caractère semble la rattacher à la catégorie des croix trouvées dans les sépultures barbares.

Une croix assez simple du musée d'Augsbourg a été trouvée à Schwabmünchen comme celle dont nous avons parlé tout à l'heure. M. Lindenschmit l'a publiée[2]. Elle est formée d'une mince feuille d'or ornée au milieu et au bout de chaque bras d'une saillie semi-sphérique. On aperçoit aux extrémités des bras les traces des trous destinés à la fixer sur les vêtements.

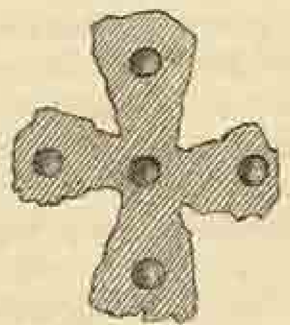


Fig. 11. — Schwabmünchen.
(Musée d'Augsbourg.)

Bref, toutes ces croix de provenance allemande, que nous citons sommairement, nous paraissent par leur style, leur usage, leurs ornements, devoir être rapprochées des croix trouvées en Italie, et elles sont de la même époque.

1. *Idem*, Band III, Heft V, Taf. 6, fig. 5.
2. Lindenschmit, *Handbuch der deutschen Alterthumskunde*, 1886, Taf. XXII, fig. 7. — *Die Alterthümer*, Band IV, Taf. X, fig. 4.

Celles de formes variées qui ont été trouvées dans les sépultures barbares de l'Italie sont assez nombreuses pour affirmer leur usage répandu et une coutume bien établie. Toutes les tombes ne contenaient pas des croix : loin de là, celles-ci sont rares, comparativement au nombre des sépultures. L'or, par sa valeur vénale, ne pouvait être à la disposition du plus grand nombre. Quelques archéologues prétendent que les croix étaient une marque de distinction réservée à des individus privilégiés. Dans cette hypothèse leur rareté s'expliquerait facilement. Dans les groupes de sépultures appartenant aux premiers temps de l'établissement des Lombards en Italie, les croix ne pouvaient pas être abondantes. Il n'est pas probable que les hordes de l'invasion ou que les Lombards appelés de la Pannonie aient compté beaucoup de chrétiens parmi eux. Quoi qu'il en soit, il est évident que ces croix démontrent que la population était sérieusement pénétrée d'éléments chrétiens. La forme de ces croix ne permet pas de les faire remonter au delà du ve siècle.

Les mœurs des Lombards étaient d'une grande rudesse. Elles s'adoucirent cependant vers le VIe siècle par leur contact avec les populations de l'Italie et, dans la suite, sous l'influence de la religion chrétienne. Longtemps auparavant ils avaient déjà subi les effets civilisateurs de la fréquentation des armées romaines où ils avaient servi comme auxiliaires. Ils avaient été aussi témoins des progrès du Christianisme, au moins par les rigueurs des persécutions dont il était l'objet. Cette situation suffit pour expliquer la présence des croix qui ont été rencontrées dans les sépultures, que tout nous autorise à regarder comme lombardes pour la plupart.

L'usage de ces croix d'or diversement ornées, et de dimensions variées, n'est pas connu bien exactement. Ces croix étaient-elles des marques distinctives de dignité ou de simples ornements? La rareté des croix à Testona, leur rareté encore plus grande en Allemagne paraît s'opposer à ce qu'on les regarde comme une distinction militaire. M. Campi estime qu'il convient de suspendre tout jugement en attendant de nouvelles découvertes. Si l'on pouvait soupçonner l'autorité ou le grade de la personne par la dimension de la croix dont elle était ornée, la croix de Civezzano, par exemple, indiquerait que le personnage qui la portait avait la plus haute situation. La forme très ordinaire et pauvre des armes contredit souvent le langage des croix qu'on trouve dans les mêmes tombeaux [1].

D'autres essais de détermination de l'usage des croix ont été tentés, notamment par M. Caire [2]; il en a été fait mention dans le cours de ce travail. Nous pensons que la croix avait principalement chez les Lombards, comme chez les autres peuples, une destination religieuse : les auteurs qui ont traité des antiquités chrétiennes ne cherchent pas une autre interprétation.

BARON J. DE BAYE.

1. L. Campi, *Le tombe barbariche di Civezzano*, p. 18.
2. Dr Caire, *Scoperte nel Novarese. Atti della Società di archeologia e belle arti*, 1883, p. 315.

FRESQUES INÉDITES DU XIVe SIÈCLE

A LA CHARTREUSE DE VILLENEUVE (GARD)

(PLANCHES 4 et 5.)

(*Suite et fin.*)

PAROI DE GAUCHE

Le centre de cette paroi est occupé par une fausse fenêtre, ornée de peintures comme les compartiments qui s'étendent à sa gauche et à sa droite.

La composition de la partie supérieure occupe toute la largeur de la paroi ; une longue légende nous en fait connaître le sujet : *Quomodo cum audisset B^s Johannes in vinculis opera Xpi incitans duos de discipulis suis ait illi : tu es qui venturus es? an alium expectamus?* etc., etc.[1].

La partie gauche de cette vaste composition a aujourd'hui complètement disparu. Au centre, sur la fausse fenêtre, on aperçoit une foule nombreuse, dans laquelle se fait remarquer un homme assis à terre, un paralytique ayant à côté de lui un tonnelet contenant sa boisson et une sorte de tabouret, composé d'un bâton transversal et de quatre pieds, pour appuyer sa main ; ses deux bras levés indiquent qu'il supplie le Christ de le guérir. Plus loin, à droite, d'autres infirmes implorent l'assistance du Sauveur : une femme en chemise sur un grabat, deux autres (plus petites que les figures du fond), et à côté d'elles le démon s'échappant sous la forme d'un écureuil muni d'ailes de chauve-souris. A l'extrême droite, sur une sorte de piédestal, le Christ debout. Cette figure malheureusement a disparu presque en entier, ainsi que les figures voisines, dont on ne voit plus guère que les pieds. Au fond, foule nombreuse, aux types et aux gestes variés.

A l'intérieur, la partie basse de deux fausses fenêtres nous montre :

1° *Salomé présentant à sa mère la tête de saint Jean-Baptiste.* La scène, fort simple, ne comprend que les deux personnages qui viennent d'être nommés. Le costume n'est pas moins simple : la mère et la fille sont vêtues de blanc.

2° *La Décollation du saint :* le bourreau vient de frapper, son bras est encore abaissé, son épée touche encore le sol ; quant au saint, vêtu de brun, il est accroupi sur ses coudes, tandis que sa tête a roulé à quelques pas de lui.

3° A droite, en dehors de la fenêtre, *Ensevelissement de saint Jean-Baptiste.* Quatre

1. Saint Mathieu, XI, 2-7.

disciples déposent le corps privé de tête dans un tombeau rectangulaire. Au fond, des arbres. Scène calme et recueillie.

De distance en distance on rencontre, en outre, des croix de consécration.

ABSIDE

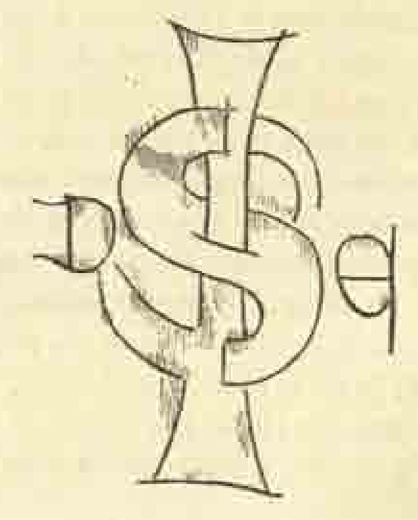
L'abside polygonale de la chapelle, c'est-à-dire les segments dessinés par trois nervures, renferme les compositions qui sont décrites ci-après.

La plupart des figures, placées sur deux rangs superposés et se détachant sur un fond bleuâtre, ont disparu; celles qui subsistent sont d'une taille plus grande que les personnages décrits précédemment. Aux côtés d'une fenêtre, on aperçoit encore, à gauche, dans le bas, S. BARTHOLOMEUS; à droite, dans le bas, un apôtre dont le nom est effacé et au dessous de lui S. PAULUS. Plus loin sont représentés S. ANDREAS et un apôtre sans nom; — S. JACOBUS MAJOR et un apôtre sans nom. Tous ces personnages sont représentés de face, nimbés, nu-pieds, avec des philactères.

Un des apôtres, à barbe rousse, vu de trois quarts, rappelle beaucoup celui des prophètes de la salle du consistoire qui tient un philactère avec l'inscription : *Eum time.*

Le troisième segment contient la *Crucifixion*. Au centre, le Christ attaché par quatre clous; à gauche, la Vierge et saint Jean-Baptiste; à droite, saint Jean l'Évangéliste (tous trois avec des cheveux blonds tirant sur le roux) et un évêque dont la tête a disparu (on aperçoit encore la mitre, la crosse et le nimbe, la tunique blanche et la chape verte). Fond bleu uni. Le style est d'une grande simplicité, mais d'un charme pénétrant. M. Révoil a qualifié l'auteur de Fra Angelico du XIVe siècle.

Au pied de la croix, à gauche, se trouve un graffite que M. Révoil a le mérite d'avoir découvert, et dans lequel on a cru reconnaître le monogramme du peintre Simonet de Lyon, mais qui contient en réalité (en les rangeant dans l'ordre alphabétique) les lettres D. E. I. S.



La partie inférieure du quatrième segment, en partant de la gauche, nous montre le pape Innocent VI agenouillé devant la Vierge, qui est vêtue d'un manteau bleu et qui tient sur ses genoux l'enfant Jésus. Le donateur est vêtu d'un long manteau rouge; il a les mains gantées de blanc et jointes. La tête a disparu, et il est impossible, contrairement à ce qu'a affirmé M. Brune, de découvrir la moindre trace de barbe[1]. A côté de lui est posée la tiare à triple couronne.

Les figures de ce compartiment sont plus grandes que les autres de la même rangée.

Sur la voûte, les restes de plusieurs figures d'anges (l'un vêtu de rouge), debout sur des nuages qui se détachent sur un fond bleu étoilé. Sur les nervures, des ornements, les uns en forme de trèfles ou de quatrefeuilles, les autres stelliformes.

En dehors de la chapelle, dans l'arc doubleau mentionné précédemment, d'autres ornements bien conservés, mais mal éclairés; des anges à mi-corps dans des médaillons ronds sur fond rouge, reliés entre eux par des rinceaux à feuilles d'acanthe, etc.

Une description ancienne, qui m'a été signalée par M. le chanoine Fuzet, nous fait connaître l'inscription autrefois tracée à côté du pape, inscription postérieure à sa mort :

« Dans la Chartreuse, en la chapelle qui termine l'ancienne salle du Consistoire du pape Innocent VI, aujourd'hui le réfectoire des Chartreux, au bas du portrait de ce pape, peint à fresque, à genoux au devant de la sainte Vierge assise dans un siège à l'antique, contre le mur, du côté de l'épître, en caractères du temps : « Beatissimus papa Innocentius sextus primus fundator hujus domus, qui obiit anno dei mill° CCCLXII, die vero XII mensis septembris : cujus anima in pace requiescat. Amen. » (Bibliothèque d'Avignon. Fonds Chambaud, n° XVII, fol. 94.)

En comparant les fresques de la chapelle Saint-Jean à celles de la salle du Consistoire, les fresques de la chapelle Saint-Martial à celles de la chapelle Saint-Jean, enfin les fresques de la Chartreuse de Villeneuve aux fresques de la chapelle Saint-Martial, on constate une gradation des plus marquées, d'abord au point de vue du mérite intrinsèque, qui va décroissant; en second lieu, au point de vue du style qui, après avoir été au début foncièrement italien, se mélange, dans le dernier en date de ces ouvrages, les fresques de la Chartreuse, d'éléments français bien faciles à reconnaître.

Rapprochées des fresques du palais des Papes, celles de la Chartreuse se distinguent par l'abandon de plus en plus marqué du grand style. Il y a un mélange de facilité et de banalité dans la plupart des compositions, notamment dans la *Mise au tombeau*, et dans d'autres scènes, jetées sur le mur d'un pinceau rapide, mais sans conviction et

1. « Un trou de scellement de solive a détruit presque entièrement la tête, dont on ne voit plus qu'un commencement de barbe grise, mais elle existait avant la Révolution et les auteurs qui ont décrit le couvent à cette époque s'accordent à reconnaître dans ce pape le fondateur de la Chartreuse, Innocent VI : ainsi l'abbé Poumille, dans sa première lettre au *Mercure de France*, datée de décembre 1743, écrit : « On y voit encore la chapelle au bout du réfectoire des Chartreux et son vrai portrait, peint sur la muraille à côté de l'autel, parfaitement bien conservé » (E. Brune).

sans accent. Dans les *Miracles du Christ* et dans les figures des apôtres, il y a plus de tenue ; on y retrouve quelques-unes des traditions des grandes Écoles de Florence et de Sienne. Ici l'artiste, moins timide, s'est essayé dans des mouvements assez hardis, dans des raccourcis.

Les points de contact avec la chapelle de Saint-Jean et la chapelle de Saint-Martial, au palais des Papes, ne font pas défaut. Le diable, par exemple, est représenté ici comme là sous la forme d'un écureuil avec des ailes de chauve-souris.

Le coloris est en général un peu mou, sans grande force, sauf dans la Vierge au donateur. On y remarque l'emploi de tons d'un bleu cendré.

M. Brune ne s'est pas trompé en faisant honneur à l'Italie de la décoration de la chapelle de Villeneuve[1]. Le style général, les types, certains détails d'ornementation se rapprochent trop de ceux des Écoles de Florence et de Sienne pour qu'un doute puisse subsister à cet égard. Signalons tout particulièrement, dans la *Circoncision de saint Jean-Baptiste*, le type et le costume de sainte Elisabeth : c'est presque, trait pour trait, la figure de sainte Anne peinte sur la voûte de la chapelle Saint-Jean.

Il est certain néanmoins qu'à côté de la direction exercée par des artistes italiens, il faut admettre la collaboration d'artistes français.

Il m'a été impossible jusqu'ici de découvrir, dans les comptes des bâtiments d'Innocent VI, les noms des peintres à qui nous devons les fresques de la Chartreuse. Mais nul doute que nous n'ayons à chercher ces noms parmi ceux des artistes employés vers la même époque à Avignon même. Le principal d'entre eux est Matteo di Giovanetto de Viterbe, artiste dont le nom, absolument ignoré de tous les historiens de la peinture, se trouve aujourd'hui lié aux peintures du palais des Papes à Avignon et à celles de la Chaise-Dieu. Une quinzaine d'années auparavant, sous Clément VI, Matteo avait travaillé à Villeneuve même, ainsi qu'en fait foi le document suivant tiré des archives du Vatican : 1345, 10 mai. « Magistro Mattheo Johannoti de Viterbio pro picturis factis in turri que est in capite deambulatorii domus domini nostri apud Villam novam necnon et cameris que sunt subtus dictum deambulatorium, que omnia continent IXc LXII cannas, VII palmos cum medio, ad rationem IIII s. pro qualibet canna, valent IXxx XII lbr., X s., IX d., que pecunie summa fuit eidem soluta in CLX flor., XI s., IX d., singulis flor. pro XXIIII s. computatis. » (Intr. et Exit. 1345, fol. 131.) — Si ce n'est encore une solution, c'est du moins un acheminement.

EUGÈNE MÜNTZ.

1. « Une chose paraît certaine, c'est que l'auteur des peintures est Italien, ou que du moins il a appris à peindre en Italie : le caractère des figures, voisines de celles de Simone Martini, le style de l'architecture peinte, celui des rinceaux, les décorations figurées en mosaïque et surtout celles en marbre, la grande largeur des bandes d'ornements et d'encadrements, tout porte la marque d'une origine italienne ; nous ne dirons pas, comme les ouvrages qui traitent de Villeneuve, que les peintures de la chapelle ont été faites par Simone Martini, car il était mort à Avignon en 1344, mais nous croyons volontiers qu'elles sont dues à quelques-unes de ses élèves (E. Brune). »

HYPNOS, DIEU DU SOMMEIL

SES REPRÉSENTATIONS DANS LES MUSÉES ET COLLECTIONS DU SUD-EST.

(PLANCHE 6.)

Avec leur habitude de tout personnifier, les anciens n'avaient certes eu garde d'oublier le Sommeil, cette puissance bienfaisante à laquelle dieux et mortels sont également soumis[1]. Parèdre d'Esculape et d'Hygie[2], Hypnos visitait les malades couchés dans l'enceinte de l'Asclepieion et leur versait ses sucs narcotiques[3]. Il avait à Trézène sa statue à côté de celles des Muses[4], et était ailleurs en rapport intime avec Bacchus et Ariadne[5]; compagnon habituel de l'ivresse, n'était-il pas naturel qu'il eût sa place marquée auprès des divinités qui symbolisent la résurrection?

Hypnos avait des représentations diverses : tantôt c'était un jeune garçon ailé, les paupières fermées, tenant un flambeau éteint et renversé[6]; tantôt c'était un enfant blanc, reposant sur le sein de sa mère la Nuit, à côté d'un enfant noir, image effrayante de la Mort[7]; d'autres fois encore, c'était un homme barbu[8], ou un génie ailé au corps vigoureux[9]. O. Jahn[10], et, après lui, M. Winnefeld ont étudié par le détail ces différentes figurations[11]. Dans celles que nous avons sous les yeux, Hypnos apparaît sous l'aspect d'un jeune homme à la marche rapide, aux traits allanguis, à la bouche souriante.

Le Musée de Lyon possède deux statuettes d'Hypnos en bronze, qui sont inédites[12] : l'une mesure 0m 19; elle est d'un beau caractère artistique, mais d'une conservation imparfaite (voir planche 6, n° 1). Il y a tout lieu de croire qu'elle a été trouvée dans la région. Nous en rapprochons une figurine, découverte à Ossy en Val-Romey, près de Vieu (Ain); celle-ci fait partie de la collection de M. Desjardins, de Lyon, qui a

1. *Iliade*, XIV, 23.
2. Pausanias, II, 10, 2.
3. Preller, *Römische Mythologie*, II, 244.
4. Pausanias, II, 31, 5.
5. Silius Italicus, *les Puniques*, VII, 205.
6. Décharme, *Mythologie de la Grèce antique*, p. 393, et Müller-Wieseler, *Denkmäler der alten Kunst*, II, nos 875, 877, 879.
7. Pausanias, V, 18, 1. — Cf. Gerhard, *Hypnos und Thanatos*, dans l'*Archäologische Zeitung*, 1862.
8. Zoega, *Bassirelievi*, II, 93.
9. Sur Hypnos et Thanatos, voir A. Dumont, *Vases peints de la Grèce propre*, extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1873, et Collignon, *Catalogue des vases peints de la Société archéologique d'Athènes*, nos 630 et 631. — Cf. *Iliade*, XVI, 671 et Hésiode, *Théogonie*, 758 et suivants.
10. O. Jahn, *Archäologische Beiträge*, 53, sqq.
11. H. Winnefeld, *Hypnos, Ein archäologische Versuch*. Stuttgart, Spemann, gr. in-8 (trois planches).
12. Benndorf, *Museographisches*, dans l'*Archäologischer Anzeiger*, 1865, p. 301, les signale seulement.

mis à nous la communiquer sa bonne grâce habituelle[1]. Bien conservée, elle est d'une grande élégance et d'une remarquable finesse; sa hauteur est de 0^{m} 23 (planche 6, n° 2). La deuxième statuette du Musée de Lyon, d'une belle patine vert foncé, est d'un travail moins bon : elle provient de Neuville-sur-Ain et mesure 0^{m} 14 de hauteur (même planche, n° 3). Le Musée de Vienne en Dauphiné possède, lui aussi, une statuette d'Hypnos de 0^{m} 12, trouvée dans le pays, mais très altérée; elle a dû subir les atteintes d'un incendie; le bronze en a été fondu en plusieurs endroits. Nous nous dispenserons de la reproduire.

Sans être très rares, les représentations d'Hypnos sont bien moins communes que celles d'autres divinités. A part la statuette trouvée à Laneuveville (Vosges) et dessinée par Baulieu, celle du Musée de Besançon[2], et encore celle de la collection A. Danicourt[3], les quatre exemplaires dont il est question ici sont, croyons-nous, les seuls qui existent en France. Aussi y a-t-il lieu d'être quelque peu surpris qu'ils se soient rencontrés ainsi en aussi grand nombre dans la région. C'est un des motifs pour lesquels nous avons cru devoir appeler l'attention des lecteurs de la *Gazette* sur cette intéressante série.

Aucun de nos Hypnos de la vallée du Rhône n'est complet; tous ont les bras cassés en totalité ou en partie; aucun n'a conservé ses attributs caractéristiques. Mais il est facile de les leur rendre par la pensée, à l'aide des représentations analogues d'autres Musées. Ce sera pour nous l'occasion de passer en revue les principaux monuments relatifs au dieu du Sommeil.

Le plus instructif à ce point de vue, c'est le cippe funéraire du Musée Pio-Clementino sur lequel est sculpté le mariage de Bacchus et d'Ariadne[4] : sur le côté, on voit un jeune homme nu, à la tête ailée, qui s'avance d'une allure rapide, mais avec circonspection; il tient une branche de pavots dans la main gauche, ramenée en arrière, et une corne dans la main droite qu'il porte en avant.

Sur le bas-relief de Claudia Fabulla[5], qui est au Louvre, est figurée une jeune femme endormie; son enfant se penche tristement vers elle et Hermès Psychopompe, qui la contemple, se dispose à lui faire cortège. Hypnos arrive d'un pas rapide : de la main gauche, il tient une branche de pavots; de la droite, il devait verser à la moribonde le breuvage narcotique; la corne a disparu.

Le sarcophage du Musée de Pise[6] nous montre Diane qui est descendue de son char

1. Elle a été publiée en 1869 par M. T. Desjardins dans son intéressante notice sur les *Antiquités du village de Vieu en Val-Romey* (Ain).

2. Castan, *Catalogue des Musées de Besançon*, 1879, in-12, p. 158.

3. Publiée par M. Danicourt lui-même dans un article substantiel et précis de la *Revue archéologique*, janvier, 1882.

4. O. Jahn, *Dionysos, Ariadne und Hypnos*, dans l'*Archäologische Zeitung*, 1860, pl. CXLI.

5. Frœhner, *Notice de la sculpture antique du Musée impérial du Louvre*, Paris, 1870, p. 453, n° 493. — Cf. *Archäologische Zeitung*, 1862, p. 224, pl. CLIX et Raoul Rochette, *Monuments inédits*, 5.

6. Flasch, *Hypnos der Schlaffgott*, dans l'*Archäologische Zeitung*, 1862, p. 222, pl. CLIX. — Cf. Lasinio, *Scult. del Campo Santo*, 63.

pour contempler son gracieux amant; Endymion est étendu sur un rocher au pied d'un arbre, et Hypnos répand sur lui l'éternel repos.

Il y a au Musée de Florence une statuette d'Hypnos en bronze[1], remarquable par son beau caractère et la disposition toute particulière de sa coiffure; il tient une corne de la main droite, et, de la gauche, une baguette, ou peut-être une tige de pavots. Une autre statuette, également en bronze, du Musée de Vienne[2], a perdu cette tige.

La belle statue en marbre d'Hypnos, presque de grandeur humaine, qui se trouve au Musée de Madrid[3], a les deux bras brisés à leur naissance, mais est bien remarquable à plusieurs points de vue : c'est une œuvre de la nouvelle école attique, une proche parente de l'Apollon Sauroctone. La franchise des contours, le naturel de la pose, la mettent en première ligne parmi les représentations du Sommeil; elle nous montre que nos petits bronzes sont la reproduction d'originaux importants, comme ces grandes statues que Pausanias signale à Sicyone, à Trézène et à Sparte[4].

Après ce coup d'œil rapide jeté sur les monuments les plus importants relatifs à Hypnos, nous sommes suffisamment éclairé pour aborder directement l'étude de nos figurines de Lyon et de Vienne et en interpréter la posture, les attributs et le caractère.

Un des traits les plus saillants de leur attitude, c'est l'écartement des jambes : l'un des pieds est posé sur le sol, l'autre est fortement ramené en arrière pour figurer la rapidité de la marche du dieu et les précautions qu'il prend pour étouffer le bruit de ses pas.

Leviter suspenso poplite transi,

lui fait dire Stace[5].

Autre signe d'une allure vive et dégagée, les bras étaient portés l'un en avant, l'autre en arrière, et faisaient ainsi contre-poids à la position excentrique du corps; d'une main, Hypnos tenait la corne[6] pour verser le sommeil, *infundere somnum*, de l'autre la baguette[7] ou la branche de pavots[8].

Ses tempes sont ornées d'ailes, ces ailes qu'il balançait silencieusement, à la manière d'un éventail, près des yeux qu'il voulait fermer[9]; sa tête est penchée; ses formes un peu grasses sont celles que procure généralement un repos prolongé.

Les visages d'Hypnos ont tous un air aimable et les traits fatigués : tantôt c'est le premier des caractères qui prédomine, tantôt c'est le second. L'Hypnos de Neuville-sur-Ain serait plutôt triste et allangui; celui d'Ossy est plus particulièrement gracieux. On aime à penser que, le sourire aux lèvres, il va, de son pas agile, fermer la paupière rose des petits enfants.

HIPPOLYTE BAZIN.

1. Flasch, *o. c.* p. 221, pl. CLVIII. — Cf. Zanoni, *Galleria di Firenze*, IV, 138, et Panofka, *Merkw. Marmorw.*, Taf. 2, 2.
2. O. Jahn, *Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften*, 1853, p. 142.
3. Flasch, *o. c.* p. 217, p. CLVII. — Cf. Clarac, *Musée de sculpture*, 666, C 1512 C.
4. Pausanias, II, 10, 2; 31, 5; III, 18, 1.
5. Stace, *Silv.*, V, 4, 29.
6. *Enéide*, I, 692; VI, 894. Servius dit expressément dans son *Commentaire* : *Somnus sic pingitur quasi somnum infundat.* — Cf. Stace, *Théb.*, VI, 27.
7. Silius Italicus, *Puniques*, X, 357.
8. *Enéide*, V, 251.
9. Jahn, *Archäologische Beiträge*, p. 55.

LES FOUILLES RÉCENTES

DE L'ACROPOLE D'ATHÈNES

(Planches 7 et 8.)

I.

Il y a vingt-cinq ans, Beulé donnait son *Histoire de l'art grec avant Périclès*[1]. Dans la seconde partie, qu'il consacre à la sculpture, il parlait des primitifs de Samos et de Chios, de Corinthe, de Sycione et d'Argos, de Sparte; il étudiait un peu l'ancienne école attique et terminait par les maîtres éginètes. Que connaissait-on, il y a vingt-cinq ans, en fait d'œuvres de sculpture que l'on pût attribuer à l'école attique du temps de Pisistrate? Deux fragments de femmes assises. L'un était resté sur l'Acropole et se voyait près de l'Erechthéion[2]; l'autre avait roulé du haut des murs jusqu'au dessous de la porte dite d'Aglaure et se trouvait auprès de la maison des gardiens[3]. Sous le portique des Propylées, on rencontrait un torse de femme, que Beulé rapportait au voisinage immédiat des guerres médiques; il en appréciait vivement « la grâce, l'élégante harmonie, l'impression religieuse qui s'y maintient dans toute sa majesté »[4]. Dans les Propylées encore, il avait vu d'autres torses féminins, plus petits que nature, et qu'il ne citait guère pour leur beauté[5], ainsi que deux fragments où l'arrangement de la tunique l'avait fort intéressé[6]. Enfin, auprès de la maison des gardiens, on remarquait le fameux bas-relief du personnage qui monte sur un char[7] et celui du pétasophore[8]. Voilà tout ce que l'Acropole, bien pauvre encore il y a un quart de siècle, offrait au savant qui désirait connaître l'école archaïque de sculpture. Il trouvait aussi quelques documents ailleurs. Au temple de Thésée, il y avait cette stèle de Velanideza où l'on contemplait, si l'on était du gros public, « un soldat de Marathon, » ou, même si l'on avait la fine érudition de Beulé, « le costume

1. Publiée par fragments dans la *Gazette des Beaux-Arts*, janvier, février, mars, avril, juin, août et décembre 1863; juin 1864, réunie en volume par l'éditeur Didier (1re édit. en 1868).

2. « Athéna d'Endoios » Rangabé, *Ant. hellén.*, 22; Le Bas, *Mon. figurés*, II, 1; Otto Jahn, *De antiquis Minervæ simulacris atticis*, p. 3, pl. 1, 3, où il reproduit le moins mauvais des dessins qui en ont été donnés, celui du *Museum of class. antiquities* de Scharf.

3. Le Bas, *ib.*, III; Jahn, *ib.* p. 2 sqq., pl. 1, 4.

4. *Gazette des Beaux-Arts*, XV, p. 507.

5. « Les ondulations des draperies marquées à la pointe, les cheveux qui ressemblent à du papyrus tressé, feraient sourire par leur barbarie. » (Beulé, *ibid.*)

6. *Gazette des Beaux-Arts*, p. 510.

7. On l'a toujours pris pour une femme. Purgold a protesté dernièrement contre cette interprétation et soutenu que c'est un homme en longs vêtements ioniens (Ἐφημ. ἀρχ.).

8. *Bullettino* de 1859, p. 196 et de 1860, p. 53.

d'un guerrier d'Homère[1]. » De plus, dans un mur de la vieille Métropole, il y a un fragment de frise où l'on distingue des guerriers blessés; mais ce n'est qu'une œuvre archaïstique. Beulé avait tort de la prendre pour un morceau qui eût la valeur des autres dont il parlait en si excellents termes. Il n'aurait pas dû s'y tromper, lui qui a jugé l'autel des douze dieux du Louvre non comme une imitation libre de l'autel athénien, mais comme une œuvre de l'époque d'Hadrien. Enfin, disait-il, « parfois, en remuant le sol, les fouilles font reparaître au jour des têtes de vieux style, mutilées, avec les cheveux bouclés autour du front, à la mode asiatique, la barbe taillée en coin et marquée par des ondulations symétriques. Ces têtes offrent entre elles la plus grande ressemblance ; ce sont des fragments d'Hermès[2]. » Voilà tout ce que l'on connaissait il y a vingt-cinq ans.

L'attention n'a point cessé de se porter sur la sculpture archaïque de l'Attique. On lui avait décidément reconnu des tendances spéciales, des procédés particuliers, des mérites originaux, une heureuse alliance de l'influence que l'Égypte et l'Ionie avaient exercée avec l'essor de qualités vraiment propres à cette école. Conze, dans le voyage qu'il fait à Athènes, révèle le Moskhophore de l'Erechthéion[3] et cette autre stèle de Velanideza, très vive de couleurs, mais mutilée[4]. François Lenormant indique une statue qui ne se retrouve plus aujourd'hui[5]. Le *Bullettino dell' Instituto* rend compte des travaux que la construction du musée a rendus nécessaires et des découvertes qui s'y sont produites, mais il n'y a rien de bien extraordinaire à y noter. Ce sont alors les savants français qui, pendant une certaine période, signalèrent les œuvres principales; puis, ce fut le tour des Allemands et des Grecs.

En 1876, Fr. Lenormant publie l'Aphrodite à la Colombe du musée de Lyon, œuvre probablement ionienne. Il en signale la ressemblance avec ce que l'on connaissait alors de la sculpture archaïque de l'Attique. C'est encore d'après « les analyses fines et remarquables de Beulé » qu'il en parle[6]. En 1877, Rayet examine une tête d'athlète qui provenait d'Athènes, peut-être d'un des monuments funéraires de la voie Sacrée. C'est la tête Jakobsen[7]. En même temps, il signalait, mais d'un seul mot, un morceau des plus intéressants, la tête qui venait de l'Acropole, soit du plateau même, soit du versant méridional. C'est la tête Rampin, qu'Albert Dumont, en 1878, étudiait avec plus de détails[8]. Rayet n'oubliait point le Discophore parmi toutes ces œuvres qui se distin-

1. *Revue archéolog.* de 1844, p. 1; *Arch. Zeitung* de 1860, pl. 135. Kavvadias, *Catalogue du Musée Central*, 1887, n° 29.

2. *L'Art grec avant Périclès*, p. 447.

3. Conze, *Arch. Zeit.*, 1864, p. 1887; *Bullettino* de 1864, p. 86; Botticher, *Erklärendes Verzeichniss der Abgüsse in Berlin*, p. 42. La base en a été trouvée en janvier 1888. Elle porte une inscription mutilée et encore inédite.

4. Conze, *Arch. Zeit.*, 1860, pl. 135.

5. C'est une femme qui était, dit-il, au bord de la Voie sacrée, devant la maison située au chevet de la petite église Ἅγιος Σάββας. Elle était vêtue du costume archaïque, et la trace d'un gros tenon adhérent à sa partie antérieure semble indiquer qu'elle tenait devant elle une corbeille (*Monographie de la Voie sacrée*, I, p. 228).

6. *Gaz. archéolog.*, 1876 (Lenormant).

7. Aujourd'hui à Copenhague, *Catalogue Rayet*, n° 1; Rayet, *Monum. grecs*, 1877; *Gazette des Beaux-Arts*, août 1878; *Contemporain Review*, sept. 1878.

8. Rayet, *Monuments de l'art antique*; Dumont, *Monum. grecs*, 1871.

guaient par un caractère individuel accusé franchement. Elles donnaient tort à Beulé qui avait écrit que « les sculpteurs de l'ancienne école attique ne représentent ni des athlètes ni des personnages héroïques, comme les sculpteurs d'Égine ; que les statues des tyrannicides par Anténor n'ont pu être l'image ni d'Harmodios ni d'Aristogiton ; que les statues de cette époque ne visent point à la ressemblance et, sans les inscriptions, auraient été une énigme pour les Grecs même d'alors[1] ». C'est encore le mérite de deux autres têtes qu'on a étudiées depuis ce que Rayet a fait connaître : celle de l'ancienne collection Sabouroff, qui est aujourd'hui à Berlin et que M. Furtwængler a examinée[2], celle que le Louvre a achetée depuis peu de temps, et que M. Maxime Collignon a, naguère, appréciée ici même[3].

M. Furtwængler étudie les bas-reliefs archaïques des Kharites à l'Acropole[4] ; M. Milchhœfer, les stèles funéraires de l'Attique à cette époque[5] ; M. von Sybel, les cavaliers archaïques de l'Attique[6] ; M. Furtwængler, diverses statues, entre autres celles de personnages virils qui sont assis, et une tête où il reconnaît les spirales de métal qui retenaient les cheveux dans leur bizarre arrangement[7] ; M. Lange, une autre tête qui vient d'une Athéna[8]. Alors les *Mittheilungen* de l'Institut allemand cessent d'avoir le monopole des publications archaïques ; l'Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική reparaît après une cessation de neuf ans et se met à la besogne. Ce sont les fouilles de la Société archéologique qui nous ont valu les plus intéressants morceaux de sculpture. Déjà, deux architectes français, pensionnaires de l'Académie de Rome, avaient travaillé près de l'Erechthéion. En 1877, c'est M. Lambert qui commence à peine et qui cesse, parce que les terres déblayées gênent. Ce qu'on a trouvé dans cet essai de fouilles fut publié dans le *Bulletin de correspondance hellénique*, qui commençait à paraître[9]. M. Homolle n'y signale que le style d'un vase brisé. En 1879, c'est M. Blondel qui entreprend des sondages et reconnaît le niveau de la roche du côté de l'enceinte septentrionale. Ce qu'on a découvert cette fois fut décrit aussi dans le *Bulletin*[10] ; ce ne sont que quelques fragments d'inscriptions du v[e] siècle. Les terres gênaient en 1879 plus encore qu'en 1877. L'éphore général des antiquités, Eustratiadis, n'aimait pas beaucoup les travaux des étrangers sur la terre grecque. En janvier 1853, Beulé avait risqué de ne pouvoir continuer le dégagement de l'escalier romain des Propylées. Pour quelques mines qu'il faisait jouer deux fois par jour et avec de la poudre avariée, la presse l'avait accusé de « bombarder impunément les citoyens paisibles ». Cette fois-ci, la France s'arrêta : une vitre avait été fendue par un tesson qui roulait de l'Acropole et un caillou avait atteint un gamin, d'ailleurs aussi gravement que cette pierre, qui s'était autrefois abattue sur le chapeau de Pittakis,

1. *Gaz. des Beaux-Arts*, XV, p. 499 (Beulé).
2. *Coll. Sabouroff*, pl. 3 et 4 (Furtwængler).
3. *Gaz. archéol.*, 1887, p. 83 et pl. 2 (Collignon).
4. *Mittheilungen*, 1875, p. 182 (Furtwängler).
5. *Mitth.*, 1879, p. 36 et 289, pl. 1 à 4 ; 1880, p. 164, pl. 6 (Milchhöfer).
6. *Mitth.*, 1880, p. 286 (von Sybel).
7. *Mitth.*, 1880, p. 20, pl. 1 ; 1881, p. 174, pl. 6 et 7 (Furtwängler).
8. *Mitth.*, 1882, p. 193, p. 9 (Lange).
9. *B. C. H.*, 1877, I, p. 51 à 53, 118, 355 à 360.
10. *B. C. H.*, 1879, III, p. 127.

tandis que Beulé bombardait Athènes[1]. La Société archéologique se mit à l'œuvre, d'abord avec Stamatakis, puis avec M. Kavvadias.

Stamatakis eut plus d'ardeur que de chance. Il fouilla à l'Est et au Nord du Parthénon, découvrit quelques sculptures archaïques de grand prix, notamment un personnage féminin qui tenait une colombe, et il mourut en 1885, après trois années d'éphorie. Ce qu'il avait trouvé, est publié en partie par M. K. D. Mylonas. Ce sont 26 fragments archaïques indiqués d'une manière rapide[2]. Ce sont surtout trois statues dont il examine les différences techniques ; il les rapporte soit à la deuxième moitié du VIe siècle, soit au commencement du Ve, les attribue à la main de trois artistes différents et y voit des diversités : celle qui tient la colombe serait Aphrodite, suivant lui[3], Athéna, selon d'autres. Stamatakis avait aussi trouvé deux sphinx que M. G. Politis a publiés[4] ; il reste, dans la cinquième salle du Nord, quelques fragments d'un troisième qui n'a point été restauré jusqu'ici. Nous devons aussi à M. D. Philios la connaissance de quelques œuvres. Il publia, en 1883, trois têtes de femmes[5]. L'une avait été trouvée sur l'Acropole dès 1873, mais personne ne l'avait encore publiée. Elle est dans la deuxième salle du Nord ; on l'a rajustée sur un fragment de torse qui porte le numéro 43, enfin on s'est aperçu que c'était vraisemblablement ce qui nous reste de l'Athéna qui occupait le centre de l'un des frontons du vieux Parthénon. L'autre tête de M. Philios venait des fouilles d'Eleusis. La troisième avait été trouvée par Stamatakis ; le dessin de Gilliéron ou la lithographie de Grundmann rend aussi mal que possible le caractère qu'elle a, surtout vue de face. On l'a rajustée sur des débris de torse, placée dans la salle d'honneur (numéro 87) ; le bras droit est dans la vitrine. En 1884, Philios publia le résultat des fouilles que la Société archéologique avait faites à Eleusis : sept fragments de statues et un bas-relief[6]. En même temps, le fronton si curieux d'Héraklès et de l'Hydre étudié ensuite par Purgold[7] et par Meier[8], était découvert sur l'Acropole.

M. Kavvadias prend en novembre 1885 la direction des travaux. Il commence à fouiller près des Propylées, longe les fondations d'un vieux bâtiment en pierre calcaire que M. Blondel avait dégagé et s'arrête à un mur transversal perpendiculaire à l'enceinte de l'Acropole. C'est le 5 février 1886 qu'ont eu lieu les plus étonnantes découvertes, en présence du roi. Sa Majesté essuya les statues qui sortaient de terre sous ses yeux, et les ciceroni des hôtels d'Athènes ne manquent pas de le rappeler aux étrangers. On sait comment le monde savant apprécia peu à peu l'importance de la trouvaille. Le télégraphe l'avait annoncée. Le 1er mars, M. Kavvadias écrit son premier article à ce sujet[9].

1. Voir la jolie page du journal de Beulé (*Fouilles et découvertes*, Paris, Didier, 1873, tome I, p. 60).

2. Mylonas, Ἐφ. ἀρχ., 1883, p. 38.

3. Mylonas, *ib.*, 1883, p. 181, pl. 8. Ce sont : 1° à droite de la platinotypie, une petite statuette qui est dans la 5e salle du nord (vitrine 28, tablette supérieure à droite) ; 2° à gauche, la statue qui porte le n° 85 ; 3° au milieu, le n° 80 ; ces deux dernières ont été portées dans la salle d'honneur où sont réunies les plus belles statues archaïques.

4. Politis, *ib.*, 1883, p. 237, pl. 12.

5. Philios, *ib.*, 1883, p. 93, pl. 4 à 6.

6. Philios, *ib.*, 1884, p. 179, pl. 8.

7. Purgold, *ib.*, 1884, p. 147, pl. 7 ; 1885, p. 233.

8. Meier, *Mittheil.*, 1885, p. 237 et 322.

9. Ἐφ. ἀρχ., 1886, p. 73, pl. 5 et 6 (la statue numérotée 80 y est publiée de face et de dos).

Il indique les bronzes, les terres cuites, les statues, les inscriptions, mais d'une manière succincte. La presse aussi s'en occupait[1]; mais le plus grand événement archéologique de cette époque semble n'avoir guère inspiré les archéologues de métier. Le Dr Charles Waldstein, directeur du Musée Fitzwilliam, à Cambridge, écrit un article et donne quelques dessins, mais nous croyons qu'il n'était point venu à Athènes. En revanche, M. Walter Miller, membre de la jeune école américaine d'Athènes, compose dès le 12 février[2] un article, le seul qui eût encore été fait par un témoin oculaire. En juin, M. Salomon Reinach rend hommage[3] au véritable service que Miller a rendu « en adressant à l'*American Journal* la correspondance sobre et pleine de faits qui a servi de guide » tout d'abord, et se plaint de ce que les archéologues d'ici se soient tus pour laisser la parole aux seuls journalistes. Il avait écrit lui-même quelques pages[4]. M. Philémon lui avait communiqué quelques photographies d'après lesquelles on avait pu faire trois phototypies pour la *Gazette des Beaux-Arts*, et ce fut tout. On annonce bien une publication en couleurs, mais nul ne la voit venir; la Société archéologique la ferait paraître, grâce à la complaisance habituelle de M. Gilliéron[5]. Actuellement l'éditeur Wilberg a entrepris une publication considérable, mais qui semble s'être arrêtée en route[6]. La première livraison paraît en mai 1886 avec 8 planches; M. Kavvadias ne fait qu'y reproduire son article primitif. La deuxième livraison paraît en 1887, avec planches; M. Thémistoklès Sophoulis, à son tour, y prend la parole, mais d'une manière assez insuffisante[7]. Voilà tout ce que la Grèce a fait jusqu'ici pour la gloire de ce que M. Salomon Reinach appelle « un trésor dont aucun musée de l'Europe ne saurait offrir l'équivalent[8] ». Les revues savantes continuent à donner les œuvres principales. M. Staïs a publié le curieux bas-relief où l'on voit un hommage à Athéna[9]; M. Sophoulis, des *Monuments de l'art archaïque*, titre sous lequel il comprend le torse viril de l'Orphelinat Hadji-Kosta et des fragments de cavaliers[10]; les *Mittheilungen* de l'Institut allemand pour 1886 et 1887, un grand nombre d'articles où se trouvent beaucoup de renseignements à recueillir[11], etc. Il y a encore beaucoup à publier. — Telles sont, au

1. *Times* du 25 février et du 12 mars; *Courrier de l'Art* du 28 février; *Illustration* du 13 mars et *passim* dans la presse athénienne.

2. *American Journal of Archeology*, 1886, p. 61 à 63.

3. *Revue archéologique*, *Chronique d'Orient* de juin 1886.

4. *République Française* du 19 mars et *Gazette des Beaux-Arts* du 1er mai.

5. Mylonas l'a annoncée dans l'Ἐφ. ἀρχ.

6. *Les Musées d'Athènes*, chez Karl Wilberg. Le texte grec est traduit en français, en allemand, en anglais; les illustrations en sont de bonnes phototypies de Rhomaïdès frères.

7. Cf. le travail de Th. Sophoulis sur le style archaïque en Attique (texte grec).

8. S. Reinach, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1er mai 1886, p. 422.

9. Staïs, Ἐφ. ἀρχ., 1886, p. 179, pl. 9.

10. Sophoulis, *ib.*, 1887, p. 34, pl. 1 et 2. Dans cette même livraison, je signale — ici seulement, puisque je ne parle point du bronze — la tête admirable que Sophoulis a publiée aussi (*ib.*, p. 43, pl. 3) et que M. Kavvadias attribue à Théodôros, le Samien.

11. En 1886, je relève l'étude de M. Petersen sur les images archaïques de la Nikè (p. 372, pl. 11), celles de M. Studniczka sur les frontons attiques en poros (p. 61 sqq.), sur divers marbres archaïques du Musée de l'Acropole (p. 185 et 352 sqq.). — En 1887, les monuments de Lamptrae qui sont publiés, le tombeau par M. Franz Winter (p. 105, pl. 2), le relief d'Héraklès par M. Emil Reisch (p. 118, pl. 3). Nous parlerons ailleurs des études purement architecturales et topographiques que M. Wilhelm

moins, les principales œuvres de l'école attique, celles dont la découverte a fait quelque bruit, dont la publication a semblé utile aux savants, et dont l'étude pourra nous apprendre beaucoup sur les procédés, les mérites et le genre d'esprit des artistes. Les planches annexées à notre travail et que M. Dujardin a exécutées d'après celles des *Musées d'Athènes* (photographies de Rhomaïdès) permettront aux lecteurs de la *Gazette archéologique* d'apprécier l'importance des découvertes que nous leur signalons[1].

II.

Nous n'avons pas seulement des œuvres qui prouvent l'activité de l'école attique; nous connaissons un assez grand nombre de noms des maîtres qui la composaient. Il y a une dizaine d'années, on pouvait déjà signaler des sculpteurs que l'épigraphie avait fait connaître, Gorgias, Aristiôn, Epistémôn, Kallonidès. — Gorgias reste dans l'ombre[2]. — Aristiôn de Paros est en pleine lumière. Il a orné à Athènes le tombeau du brave et sage Antilokhos, découvert en septembre 1858[3]; M. Lœschcke pense que ce n'était ni une stèle ni une statue qui le surmontait, mais une colonne avec un animal funéraire, sphinx ou sirène[4]. Aristiôn a sculpté à Mérenda, en Mésogie, le tombeau de la vierge Phrasikléia; Lolling et Lœschcke croient que c'était une statue qu'il y avait mise[5]. Il a décoré le tombeau dit de Xénophantos, avec une statue virile qui pose le pied en avant[6]. — Epistémôn a fait le monument d'Hippostratos, trouvé au Nord-Ouest du cap Sounion[7]. — Kallonidès, celui d'un certain Antidotos, à Athènes[8]. Celui-ci est le seul dont on puisse parler, au moins par conjecture. S'y trouvait-il un personnage en relief comme sur le monument d'Aristiôn par Aristoklès? M. Otto Lüders ne l'assurait point, et M. Lœschcke pense qu'il y avait seulement une image de lion sur la base[9]. — A ces noms un peu obscurs on en joint de plus brillants. Pour les premiers temps de l'école, ce sont ceux d'Endoios et d'Aristoklès. Endoios a fait une statue assise d'Athéna, en bois; il y en eut au moins trois copies en marbre: l'une pour

Dœrpfeld, aujourd'hui directeur de l'Institut allemand, a faites dans le cours de ces dernières années, non sans s'attirer quelquefois de vives attaques (en particulier celle de M. Petersen au sujet des Karyatides de l'Erechthéion).

1. Au moment où nous corrigeons ces épreuves, nous recevons le fascicule de janvier 1888 de la *Gazette des Beaux-Arts*, dans lequel M. S. Reinach consacre quelques pages aux découvertes de l'Acropole d'Athènes. Cf. Franz Winter (*Jahrbuch*, 1887, 4e cahier) et Ernest A. Gardner (*Journal of hell. stud.* 1887, p. 159.

2. Inscr. trouvée en 1858 (Lœwy, *Inschriften griech. Bildhauer*, 1885, no 36). Pline dit qu'il existait vers l'Olympiade 87.

3. Lœwy, no 11; *C. I. Attic.*, I, 456; Pittakis, Ἐφ. 457, de 1858; Hirchfeld, *Arch. Zeit.*, de 1872 (p. 19, pl. 60).

4. Lœschcke, *Mitth.*, III, 1879.

5. Lœwy, no 12, *C. I. Attic.*, I, 469; Rangabé, *Antiq. hellén.*, I, 28; Lolling et Lœschcke, *Mitth.*, IV, 1879, p. 10 et 300.

6. On sait que M. Stéph. Koumanoudis avait dit que c'était la tombe de Xénophantos, Parien; de même Kirchhoff. M. Lolling pense que c'est un tombeau — de qui? nous l'ignorons — où il est dit qu'un Parien est, non point le mort qui y repose, mais le sculpteur qui y a travaillé: c'est Aristiôn qu'admet M. Lolling.

7. Chapelle de Ἅγιος Νικόλαος, Rangabé, *Antiq. hellén.*, II, 248 sqq. *C. I. Attic.*, 471, Lœwy, no 13.

8. Base trouvée en 1872 dans la propriété Mélas, *C. I. Attic.*, I, 483, Lœwy, no 14.

9. Lüders, *Hermès*, VII, 1873, p. 258; Lœschcke, *Mitth.*, IV, 1879, p. 301.

l'Acropole d'Athènes, où la consacra le riche Kallias[1]; une deuxième pour Erythrée, et l'on ignore ce qu'elle est devenue; une troisième pour Tégée, où elle fut prise par Auguste. Endoios a fait aussi le monument funéraire de la pudique Lampitô; d'après la largeur de la stèle à dresser sur la base qui porte l'inscription, M. Lœschcke suppose que la figure représentée était assise[2]. — Quant à Aristoklès, il a, — vers le dernier quart du siècle, dit Rayet, — taillé la fameuse stèle d'Aristiôn à Velanideza[3] et fait, à Hiéraka, on ne sait quel autre travail, et l'on ignore même pour qui[4]. — Pour une époque postérieure, on cite les noms de Kritios et de Nésiotès et celui de Hégias. Les deux premiers travaillèrent à l'embellissement de l'Acropole, après l'invasion des Perses; Hégias fut le premier maître de Phidias à Athènes, avant que celui-ci n'allât à Argos dans l'atelier d'Agéladas.—Il est enfin deux grands noms que l'on met au dessus de tous les autres, Anténor l'Athénien et Arkhermos le Chiote. Anténor est connu depuis longtemps. C'est lui que le peuple charge de faire les statues d'Harmodios et d'Aristogiton, tandis qu'Amphikratès, en mémoire de l'hétaïre qui avait été leur complice, fond une lionne de bronze que Xerxès n'a pas emportée, que la flamme et la main des Perses ont laissée intacte, et que Pausanias a vue. Quant aux statues des tyrannicides, le roi de Perse les emporta dans ses palais où, deux siècles plus tard, Alexandre les retrouva. La mort d'Anténor doit se placer avant l'invasion de Xerxès, autrement Kritios et Nésiotès n'auraient point essayé de reproduire son œuvre emportée par l'ennemi, et c'est lui qui en eût été chargé. Dans les fouilles de 1886, à l'Acropole, on a trouvé une inscription qui porte le nom d'Anténor. M. Kavvadias[5] admit qu'il était fils du fameux peintre athénien qui, d'après Pline, fut le premier à distinguer les sexes dans la peinture et se hasarda à imiter des figures de toutes sortes[6] : Eumaros, d'après le texte que nous avons, Eumarès, d'après la correction vraisemblable de Karl Robert[7]. Ce dernier remarquait enfin que, à la surface du marbre dont un côté porte cette précieuse inscription, se distinguait la place destinée à recevoir la base de la statue dédiée. Il pensait qu'on finirait par déterminer, entre toutes celles qui sont retrouvées, quel est le travail d'Anténor; il déclarait enfin qu'il a toujours été de l'avis de l'éphore général et qu'il voit dans ces œuvres archaïques, non pas des prêtresses d'Athéna, mais l'image de la déesse même. M. Franz Studniczka[8] pense que la statue d'Anténor est le numéro 84[9]. Il combat M. Sophoulis qui, sans raisons valables, croyait que c'était la

1. On croit en avoir une reproduction postérieure dans la salle 2, comme nous l'avons déjà dit. *Cf. Zeitschrift für œsterreichische Gymnasien*, 1886, p. 603.

2. Inscr. trouvée en 1830 (Lœwy, n° 8, *C. I. Attic.*, I, 477; *Mittheil.*, IV, 1879, p. 294).

3. Trouvée en 1838 (Lœwy, n° 10, *C. I. Attic.*, I, 464); voir plus haut.

4. Inscr. signalée dès 1750 et publiée enfin par Lolling (Lœwy, n° 9, *C. I. Attic.*, I, 344, et IV, 40).

5. Kavvadias, Ἐφ. ἀρχ., 1886, p. 81, inscr. n° 4.

6. Pline, *H. Nat.*, XXXV, 34.

7. Robert, *Hermès*, 1887, p. 129.

8. Studniczka, *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen archäologischen Institutes*, 1887, II, p. 135 sqq., pl. 10.

9. Reproduite en partie par Rhomaïdès (*Musées d'Athènes*, livr. 1, pl. 6), étudiée par M. Sophoulis (*ib.*, livr. 2, p. 11) et par M. Kavvadias (*ib.*, livr. 1, p. 4), signalée par M. Walter Miller (*American Journal*, II, 1886, p. 63, n° 12), elle est aujourd'hui dans le salon d'honneur. Le Néarkhos qui l'a dédiée est, suivant Karl Robert (*loc. cit.*), un simple potier, et d'après Studniczka, un personnage de la maison de Pisistrate.

plus ancienne de la série, comparait sa tête avec celle du Moskhopore et tirait des conséquences un peu hasardées tant de la chevelure que du type. Enfin il prétend que le groupe des Tyrannicides, qui est à Naples, est une copie non point de l'œuvre de Kritios et de Nésiotès, mais de celle d'Anténor[1]. Il compare la tête de la statue numéro 84 avec celle d'Harmodios; ce sont les mêmes petits cheveux frisottants sur le front, le même œil, etc... Connaissons-nous donc le vieux maître de deux manières? A l'Acropole par une œuvre originale, à Naples par une copie postérieure; par deux statues viriles et par une féminine? La différence des deux œuvres ne nous étonnera point, si nous admettons, avec Studniczka, que l'artiste, dans l'intervalle, est retourné à l'école, qu'il a fréquenté les Eginètes, et qu'il leur a dû d'apprendre ce qu'il ignorait encore[2]. Aurons-nous un jour, après tant d'heureuses fortunes, celle de voir le Céramique nous rendre l'œuvre incontestable d'Anténor, qui avait été restituée par Antiokhos et placée auprès de la copie qu'Athènes devait à la main de Nésiotès et de Kritios? — L'autre artiste que l'on nommait à côté d'Anténor, mais que l'on reléguait avec lui dans l'ombre indistincte des primitifs légendaires, est Arkhermos le Chiote. Nous savons maintenant que l'une de ses œuvres était à Délos[3], une autre à l'Acropole[4]; c'en est assez pour que le nom du maître ne soit point considéré comme celui d'un autre Dédale. Aristophane, ou plutôt le scholiaste de ses *Oiseaux*, nous apprend qu'il avait représenté le premier la Niké avec des ailes. M. Homolle a trouvé à Délos une statue dont les ailes sont brisées, il est vrai, mais dont la position presque agenouillée indique naïvement la marche rapide. C'est un type qu'on a aussi reconnu à l'Acropole. M. Kavvadias, dès qu'il eut en juillet 1886 retrouvé une base avec le nom du sculpteur chiote, lui attribua une des statues qui avaient été découvertes au commencement de l'année; il y en avait bien deux qui lui semblaient différer du type général qu'il avait fait connaître; ses hésitations prirent fin, et il attribue à Arkhermos le buste numéro 42, qui n'est point une œuvre ciseau purement attique[5]. — Comme il devenait intéressant de bien voir ce que l'on entrevoyait simplement, de suivre ces rapports artistiques entre le continent et les îles, et de vérifier ces relations dès l'époque la plus reculée! Disons-le en passant, bien que nous ne parlions pas ici du bronze, on trouva, non loin de l'inscription d'Anténor, la belle tête archaïque de bronze que M. Sophoulis a publiée ensuite[6]. Dès juillet 1886, M. Kavvadias se rappela qu'il avait, au début de ses fouilles, trouvé une inscription au nom de l'artiste Théodôros[7]. Il avait supposé que c'était Théodôros le Samien, celui qui bâtit à Sparte la Skias. En juillet 1887, l'éphore géné-

1. Je rappelle seulement l'idée bizarre de E. Curtius, qui a soutenu, dans l'*Hermès* de 1886, que c'était un souvenir du tableau de Panænos au Pœcile, Miltiade et Callimaque à Marathon, idée combattue vivement par M. Petersen.

2. *Mitth. de Rome*, II, 1887, p. 308.

3. Homolle, *B. C. H.*, 1881, p. 272; Reinach, *ib.*, 1883, p. 254; Rœhl, *Insc. græc. antiquiss.*, p. 182, n° 380; Lœwy, n° 1.

4. Kavvadias, Ἐφ. ἀρχ., 1886, p. 134.

5. Kavvadias, *ib.*, 1886, p. 133.

6. Sophoulis, *ib.*, 1887, p. 43.

7. Kavvadias, *ib.*, 1886, p. 81.

ral est plus affirmatif; Théodôros travaillait le bronze; la tête découverte peut sans grande invraisemblance être considérée comme celle de la statue que Théodôros avait faite, qu'avait dédiée Onésimos, fils de Skimythos, et dont nous avons la base encore toute polychromée. Est-il venu encore d'autres artistes de l'Ionie, pour travailler à Athènes et pour constituer cette école attique dont nous parlons? Voici Mikkiadès le Chiote qui est venu jusqu'à Délos[1]; Terpsiklès et Eudèmos qui ont fait quelques-unes des statues de la voie sacrée des Branchides[2]; et ce maître dont le nom est attique[3], Haisôpos, qui avec ses frères est allé jusqu'à Sigée et y avait exécuté, pour Phanodikos, tyran de Prokonnèse, une colonne surmontée d'un buste qui a péri, et couverte d'une inscription dont la seconde partie est en dialecte attique et en caractères attiques[4]. Sont-ils venus à Athènes? Est-il arrivé encore d'autres maîtres des îles? Voici cet Ekphantos qui a travaillé à Mélos[5], ce Parien, Kritônidès, qui avait fait une statue d'Artémis qui fut dédiée par une femme du Péloponèse, Telestodikè[6], et ce Naxien, Alxénor, qui avait exécuté à Orchomène la stèle funéraire d'un homme dont le nom a disparu[7]? Tout ce qu'on peut dire de certain, c'est que les inscriptions de trois colonnes récemment trouvées nous font connaître un artiste nouveau, Événôr, qui a travaillé à l'Acropole[8]. Il ne faut point, dit M. Kavvadias, le confondre avec le père de Parrhasios[9]; on peut, ajoute M. Studniczka, le rattacher à cette famille d'Eumarès et d'Anténôr dont nous avons parlé[10]. Tels sont les principaux maîtres de l'École attique, ceux du moins que nous connaissons par leurs noms et même par certaines œuvres[11].

Nous ne saurions donner ici un catalogue des œuvres de l'École attique, sans nous exposer à des redites. Mais quelle idée nous faire de l'activité dont les maîtres ont fait preuve? Thucydide nous fournira presque la division de l'étude qui nous reste à faire. Parmi les matériaux que les Athéniens employèrent pour élever au plus vite les murailles que les Lacédémoniens désiraient les empêcher de bâtir et que la nécessité contraignait de construire au moins vers le nord de l'Acropole, l'historien place, d'un côté, les stèles funéraires, et de l'autre, les pierres travaillées ou plutôt les marbres sculptés[12]. Nous aurons l'occasion d'examiner d'abord la sculpture en ronde-bosse, et de terminer par ce que Thucydide appelle les stèles des tombeaux et que nous désignerons sous le nom plus général de bas-reliefs.

1. Lœwy, n° 1.
2. *Ib.*, n°s 2 et 3.
3. Adolphus de Schütz, *Historia alphabeti attici* (Berlin, 1875, p. 54).
4. Lœwy, n° 4.
5. *Ib.*, n° 5.
6. *Ib.*, n° 6.
7. *Ib.*, n° 7. Kavvadias, *Catalogue*, n° 39.
8. La seule inscr. qui soit publiée est dans l'Ἐφ. ἀρχ., 1886, pl. 6, 2, p. 80; les deux autres sont encore inédites.
9. Kavvadias, Ἐφ. ἀρχ., *loc. cit.*
10. Studniczka, *Jahrbuch*, *loc. cit.*
11. Thucydide (p. 93). Πολλαί τε στῆλαι ἀπὸ σημάτων καὶ λίθοι εἰργασμένοι.
12. Nous recevons trop tard le nouveau supplément du *C. I. Attic.* pour joindre à cette liste les noms d'artistes qui se lisent sur diverses colonnettes brisées, trouvées à l'Acropole et jusqu'ici inédites.

III.

Si nous voulons avoir une idée de la sculpture en ronde-bosse, il faut examiner les personnages virils, assis, debout, à cheval; les personnages féminins, assis, debout, soit dans une attitude roide et immobile, soit dans un mouvement rapide; enfin les types de fantaisie, tels que les sphinx.

A. *Type viril.*

1. — Les statues viriles, assises, de cette époque archaïque représentent des fonctionnaires religieux. Ce ne sont point des prêtres, mais des employés, greffiers ou comptables. Ces représentations de γραμματεῖς ou de ταμίαι peuvent tromper à première vue[1]. L'une d'elles, connue depuis plus d'un demi siècle, a passé pour une statue de femme assise, qui tient sur ses genoux une cassette et qui y prend des bijoux[2]. M. Furtwængler a prouvé que le personnage est en train d'écrire sur un diptyque. La position des mains l'indique : la gauche serre le diptyque et l'empêche de remuer, la droite tenait un style de métal et est nettement percée d'un trou rond et assez profond où s'engageait le manche[3]. Le personnage est assis sur une chaise qui est peinte sur le marbre et non sculptée; les quatre pieds et le siège en ont été coloriés en vert ou en bleu. La traverse qui est sous le siège et qu'indique une fine ligne en creux, présente des traces d'une coloration un peu plus sombre; enfin, du rouge couvre la surface qui sépare les pieds du fauteuil. Sur le vêtement, pas la moindre trace de couleurs. Sous les pieds, un escabeau. La figure est fort roide; les jambes collées parallèlement l'une contre l'autre; le dessous de la cuisse absolument horizontal. Le personnage est habillé d'un long khiton qui descend jusqu'aux pieds. Mais ce n'est pas une femme, comme on l'a cru si longtemps, non plus que la figure qui monte en char; ce n'est pas davantage une des Muses; ce n'est point Athéna. C'est bien un greffier de la déesse, comme ce Mékhanion qui, au siècle suivant, consacrera, aussi lui, dans l'Acropole, sur une petite colonne cannelée, une offrande aujourd'hui inconnue : peut-être sa propre image[4]. Le γραμματεὺς ou ταμίας, il n'est point le seul dont l'image, à l'époque archaïque, ait été consacrée soit par le fonctionnaire lui-même, soit par des personnes qui l'avaient connu. En voici une autre qui est des plus polychromées[5]. Le coussin est rouge, ainsi que l'espace compris entre les jambes du siège. Les replis du vêtements sont bleus; il y a moins de simplicité dans le faire, plus de travail.

1. De même le personnage qui monte en char est probablement un homme.

2. Voici quelques-uns qui sont tombés dans cette erreur : Ludwig Ross (*Arch. Aufs.*, I, 111); Schœll (*Mittheil. aus Griechenland*, p. 27, nº 16); von Sybel (*Catalogue*, nº 5090).

3. Furtwængler, *Mittheil*, VI, p. 174, pl. 6, 1; c'est un travail paru la même année que le catalogue de Sybel, et auquel j'emprunte ce qui suit.

4. *C. I. Attic.*, I, 399.

5. Le premier fragment décrit était trouvé en 1836 (Sybel, nº 5090; Furtwængler, *loc. cit.*); celui-ci a été découvert en 1865, et appartient à une statue analogue, mais plus grande (Sybel, nº 5030; Furtwængler, *ib.*, p. 178, pl. 6, 2).

2. — Les statues viriles sont aussi représentées à cheval : ce type du cavalier archaïque est connu, pour l'Attique du moins[1], par un petit nombre de fragments curieux, celui de Vari publié par M. Lœschcke[2], ceux de l'Acropole publiés par M. Sophoulis[3]. Le n° 48 est admirable d'habileté. Il reste un peu du cou du cheval, de sa crinière qui indiquée sur le marbre par des entailles légèrement ondulées et assez longues : d'ailleurs pas une trace de polychromie. Je signalerai d'autres morceaux qui n'ont pas encore été reproduits. Ici c'est un gros corps de cheval : la tête et les jambes sont cassées, la queue n'adhérait point aux cuisses, l'on a soigneusement indiqué les détails anatomiques à la partie postérieure (n° 47). — Là c'est un cavalier dont la jambe gauche est chaussée d'une crépide où l'on distingue des traces de bleu, surtout des lignes rouges qui indiquent la semelle et les liens qui s'y rattachent sur la chair. Sur la cuisse gauche est posée la main, fermée, et dans laquelle un trou rond indique qu'il y avait un objet en métal. La jambe droite, brisée au mollet, n'a point de trace de couleur ; la tête du cheval est roide, l'œil saillant, les plis de la peau sous le cou indiqués simplement par quatre lignes courbes que l'artiste a mises sur le marbre, d'une main qui a peu entaillé, les deux oreilles sont bien droites. Ce qui est le plus intéressant, c'est la crinière épaisse, très haute, taillée en brosse. Les crins en sont indiqués par de nombreuses lignes qui ondulent assez librement; le dessus en est plat et uni. J'y relève deux trous ronds; l'un au haut de la crinière, comme s'il y avait été posé un ornement, un panache, par exemple; l'autre transversal et situé sur une ligne qui partirait de la commissure des paupières et passerait à la naissance de l'oreille. La crinière est toute peinte, en bleu sur les côtés, en rouge sur la surface plane du dessus. La gueule était-elle ouverte? On ne peut le savoir avec la cassure qu'il y a (n° 27). — A côté voici une autre représentation du même sujet. Le cavalier a complètement péri ; le cheval tourne la tête à droite et l'incline un peu. Son œil n'a point le calme du précédent, mais une véritable expression d'effarement. La crinière est entièrement rouge, et fouillée avec un peu moins de détails; on y trouve les deux trous ronds, et dans celui du dessous un goujon de bronze qui est un peu raplati. La tête est entièrement conservée; les naseaux dilatés; la gueule ouverte et rouge; les dents saillantes et dépourvues de couleur (n° 28). — Plus loin, c'est la tête que l'on avait rajustée sur le torse du premier cheval dont j'ai parlé. Depuis l'article de Sophoulis et la photographie de Rhomaïdès, le cavalier et le torse de son cheval sont d'un côté, la tête de l'autre. La crinière en est vigoureusement indiquée par de fortes lignes. Sur les mèches de crin il y a du vert; peut-être était-ce du bleu à l'origine; l'intervalle qui les sépare est rouge. Au sommet de la crinière, le goujon de bronze est encore fixé dans le trou rond; il est plus grand que le précédent,

1. Cf. à Délos (Furtwængler, *Arch. Zeit.*, 1882, p.).
2. Lœschcke. *Mittheil*, IV, 1879, p. 302, pl. 3; cf. Milchhœfer, *ib.*, V, 1880, p. 167.
3. Sophoulis. Ἐφ. ἀρχ., 1887, p. 40, pl. 2 : il y signale d'autres fragments que ceux qu'il a fait photographier. Cf. *Musées d'Athènes*, pl. XII. Von Sybel en avait indiqué un qui a été trouvé à l'Acropole (*Mittheil*, V, 1880, p. 286).

brisé aussi, mais sans être aplati. Dans la crinière est le trou transversal, avec un goujon d'où part, sur la gauche, une mince tige de bronze aujourd'hui tordue. Sur le devant de la crinière, au dessus du front, il y a plusieurs de ces goujons de métal; à la hauteur de la pointe des oreilles, une première série de quatre, qui sont en ligne droite; en dessous trois, qui se trouvent un peu plus espacés, mais placés aussi en ligne droite; enfin, à la racine des crins, quatre qui sont disposés sur une courbe concave (n° 42). L'administration du musée vient, ces jours-ci, de rapporter cette tête non plus aux débris avec lesquels on l'a fait photographier, mais à d'autres fragments. Ce sont ceux d'un cavalier dont la monture a presque entièrement disparu; ce qui nous intéresse ici, c'est que le personnage n'est point nu, comme dans les autres morceaux, et que ce qui reste de lui, porte de nombreuses traces de polychromie. Les cuisses sont couvertes d'un vêtement très collant, qui ne fait pas un seul pli; l'étoffe est une série de losanges allongés, les uns rouges, d'autres bleus, d'autres verts, d'autres où la couleur n'a laissé qu'une trace jaunâtre sur le grain du marbre. Il semble que, sur ce qui reste du torse, l'étoffe soit autrement indiquée; le pinceau y aurait tracé non seulement des losanges, mais des ornements semblables aux oves de l'architecture. Une riche bande traverse ce vêtement, passe sur les parties dont la saillie est soigneusement indiquée dans le marbre, et va d'une fesse à l'autre. C'est une grecque bien régulière : les lignes en sont vertes, et il semble que l'intervalle qui les sépare, c'est-à-dire le tissu où elles sont brodées, ait été rouge.

Ne disons rien d'autres fragments analogues qui ont été trouvés à l'Acropole et n'offrent pas d'intérêt. Celui de Vari[1] n'est pas bien remarquable non plus; le corps du cheval est trop allongé, le haut de la cuisse de l'homme, trop relevé, le bas de la jambe, trop écarté. La poitrine et la cuisse gauche sont assez bien modelées; quant à la polychromie, nous n'en saurions rien dire.

3. — Les statues viriles, debout, ne manquent point à l'époque dont nous nous occupons. On connaît le Moskhophore de l'Erechthéion, qui était coiffé d'une sorte de κυνῆ de bronze, dont les clous de scellement ont laissé des traces visibles. Il a des boucles d'oreilles. Il n'est pas entièrement nu : son vêtement est singulier, a l'air d'être fait de cuir souple, couvre les épaules, les avant-bras, les côtés et le dos, descend même sur les cuisses, si bien que seulement le milieu du corps, dans le sens vertical, est laissé à nu. Les yeux sont creusés; la barbe a dû être peinte; les oreilles sont démesurées. C'est Hermès, ou Apollon Nomios, ou un autre personnage. (V. notre pl. 7.)

En Attique comme ailleurs, des portraits ont décoré les tombeaux des morts. Il y en a deux exemples intéressants. L'un est cette statue du British Museum que M. Furtwængler a publiée[2]: il la dit béotienne, mais M. Lœschcke[3] et M. Murray[4] la croient attique.

1. Le même sujet se retrouve sur des socles de stèles peintes (voir la pl. 2 des *Mittheil.* de 1879).
2. Furtwängler, *Arch. Zeitung*, 1882, p. 51, pl. 4.
3. Lœschcke, *Mittheil*, 1879, p. 304
4. Murray, *Greek sculpture*, I, p. 108.

L'autre exemple est plus certain : ce sont les fragments du Louvre[1]. M. Lœschcke semble avoir établi que c'était un usage de l'Attique d'alors[2], qu'on n'érigeait pas seulement des stèles funéraires, mais des statues funéraires[3], et qu'un certain nombre de bases indiquent plutôt des statues en ronde-bosse que des stèles à bas-relief. Nous avons parlé du sculpteur parien Aristion : M. Lœschcke suppose que Xénophantos avait sur son tombeau, non point une stèle, mais une statue du genre de celles qu'on appelle encore les Apollons archaïques; il s'accorde avec Lolling pour admettre que Phrasikléia avait une statue aussi, et quant au tombeau d'Antilokhos, nous avons dit avec M. Lœschche qu'il semble avoir été décoré d'une colonne surmontée d'un de ces animaux fabuleux qui avaient un sens funéraire, soit un sphinx, soit une sirène. S'il est maintenant prouvé que l'Apollon de Ténéa ait décoré une tombe et qu'il n'ait rien de commun avec le dieu du jour[4], notre école archaïque a dû exécuter des œuvres analogues. Outre la statue du British dont l'origine est quelque peu incertaine, les fragments publiés par M. Collignon le prouvent. Un torse semblable a été trouvé à l'orphelinat Hadji-Kosta[5]. Puis l'Acropole en a fourni un que les journaux signalaient d'abord comme colossal, bien à tort, et un autre qui est plus petit et dont on n'a point parlé : c'est dans les fouilles de cet automne que ces fragments ont été trouvés. Cette représentation de l'homme debout, nu, les bras collés au corps, est certainement fort ancienne : nous ne suivrons ni M. Furtwængler dans les considérations un peu subtiles où il s'est engagé[6], ni M. Sophoulis dans l'effort qu'il fait pour démontrer que le torse d'Athènes qu'il publie ne ressemble ni à la statue de Théra ni à celle d'Orchomène. M. Furtwængler a encore publié[7] une statue analogue trouvée à l'Acropole dans les travaux de 1865-66, et qui appartient à la fin de l'école archaïque. C'est celle d'un jeune garçon de 13 à 15 ans, appuyé sur la jambe gauche, nu. Brisée aux genoux et à mi-bras, mais encore munie de sa tête, cette œuvre appartiendrait à l'école qui précède d'assez peu Phidias et son groupe ; elle indique une école de sculpture qui se rapprocherait assez de celle qui a sculpté les frontons d'Olympie. Le marbre, de Paros, a été polychromé ; les cheveux du sommet de la tête ne sont pas fouillés au ciseau : il s'y voit quelques traces de rouge. L'iris de l'œil est rouge, entouré d'un cercle noir et muni d'une pupille noire également. Pervanoglu avait déjà signalé des torses virils, nus, au cours des travaux du Musée[8]. Les fragments du Louvre sont trop présents à nos lecteurs pour que nous en reparlions ici. N'est-ce point à de semblables statues, nues et dans l'attitude de la marche, qu'il faut rapporter les têtes que possèdent diverses collections? Au Musée de l'Acropole, voici une tête exquise, imberbe, qui a été

1. Collignon, *Gaz. archéol.*, 1887.
2. Löschcke. *Mittheilungen*, 1879, p. 299.
3. C'est ce qui ressort d'un décret de Solon que Cicéron cite dans son *De legibus*, II, 26, et que les savants allemands semblent avoir judicieusement interprété.
4. Voir les recherches de Milchhœfer sur l'emplacement où cette statue a été trouvée (*Arch. Zeit.*, de 1881, p. 54).
5. Sophoulis. Ἐφ. ἀρχ., 1887, p. 35, pl. 1.
6. Furtwængler. *Arch. Zeit.*, 1882, *loc. cit.*
7. Furtwængler. *Mitth.*, 1880, pl. 1, p. 20.
8. Lettres de M. Pervanoglu et de M. Decharme, alors membre de l'École française (passim citées dans le *Bulletino* de 1864 et dans celui de 1867).

découverte pendant les travaux de l'automne de 1887. Le charme qui s'en dégage rappelle l'impression suave et presque florentine des têtes que Kékulé a publiées il y a quelques années[1] : la tête de Munich et celle du fronton O. du temple d'Olympie ne sont pas plus ravissantes que celle de l'Acropole, encore toute couverte d'une légère couleur d'ocre jaune. Ce qui est le caractère éminent de ces statues viriles dont nous avons conservé surtout les têtes, c'est la recherche attentive et si heureuse du type individuel. Les fragments du Louvre sont en trop mauvais état pour que M. Collignon ait pu apprécier dans quelle mesure le sculpteur s'en était soucié; il a simplement signalé le modelé des chairs le fini du travail, le poli de l'épiderme. Mais les autres! La tête Jakobsen, avec la surface du front unie, sans modelé, l'arcade sourcilière relevée, les yeux gros, saillants, encore un peu obliques, le globe sensiblement aplati et la prunelle peinte; la tête Rampin[2] avec son front bas et presque fuyant, ses yeux nettement encadrés, sa couronne de chêne; la tête de l'Acropole surtout, avec ses lèvres carminées, un peu dédaigneuses, mais si jolies, ses yeux cerclés de noir où tout est indiqué, l'iris, la prunelle, la naissance des sourcils et l'ovale intérieur des prunelles. Un caractère qui leur est commun, c'est une grande élégance de coiffure. Est-ce là, oui ou non, le krobyle attique? Nous ne nous engagerons point dans cette question, après ce qu'en ont dit M. Pottier[3] et surtout M. Schreiber[4]; c'est bien trop obscur pour que nous en parlions ici, autrement que pour indiquer la recherche savante de cette coiffure qui ne le cède en rien à celle des femmes. Les boucles qui tombent sur le front se terminent naturellement, ou bien sont frisées et comme nouées en tire-bouchon. Derrière la tête passent de fortes tresses qui serrent les cheveux, ne couvrent point l'oreille et disparaissent sur le devant de la tête, dissimulées par les cheveux qui retombent sur le front. La tête Jakobsen est la plus simple de toutes : ses cheveux sont trop courts pour qu'ils se prêtent à une grande recherche, ils se terminent sur le front par un simple bourrelet, et l'athlète, s'est contenté d'étager régulièrement les mèches de ses cheveux depuis l'épi de l'occiput jusque sur le front, sans les boucler ni les friser. En revanche, la tête Rampin témoigne de la coquetterie la plus raffinée. « Pour rendre ce chef-d'œuvre de l'art capillaire, le sculpteur a d'ailleurs usé d'un procédé très simple. Il a divisé la masse de la chevelure par une série de sillons verticaux et parallèles, puis coupé par des traits horizontaux les saillies qui séparaient ces sillons, enfin abattu les angles des petits carrés ainsi formés[5] ». Tel est aussi le rendu de la tête du Louvre : mais le sculpteur y a apporté moins de soins, s'est servi de procédés routiniers

1. Kékulé, *Uber einige mit den Sculpturen von Olympia verwandte Werke ; der Dornauszieher* (p. 229, pl. 14. *Arch. Zeit.*, 1883). Ce caractère florentin est signalé par Boulé pour le personnage qui monte en char : il est dans les fines proportions des jambes et des bras, dans les formes longues et assez effilées, dans le charme de cet essai de modelé. Quant à la tête dont nous parlons, elle a plus de charme encore que celle du mont Ptoos publiée cette année-ci par M. Holleaux (*B. C. H.*, XI, 1887, pl. XIII).

2. Cf. la tête Sabouroff qui est, d'après M. Furtwängler, un des plus anciens portraits.

3. Pottier, Art. *Crobylos* dans le *Dict.* de Saglio.

4. Schreiber, *Mittheil*, 1883, VIII, p. 246 ; 1884, IX, p. 232 et 299.

5. Rayet et Dumont, *loc. cit.*

qui lui épargnaient du temps et du travail, et n'a indiqué que ce qui sautait aux yeux de ceux qui regardaient son œuvre de face. Nous parlerons ailleurs des spirales en métal qui jouaient un rôle important dans cet édifice compliqué : mais il faut signaler ici un genre de coiffure qui semble particulier aux personnages virils. Les cheveux, pour ne pas s'étaler sur le dos comme on le voit dans les statues féminines, sont réunis en une épaisse masse, repliés et reportés en haut : là, un ruban les serre fortement par le milieu de la masse, d'où ils sortent, et l'extrémité est libre, va en s'élargissant, bouffe et ressemble au gland d'un fez moderne. C'est la coiffure du Pétasophore (n° 17), du personnage qui monte en char, et d'autres statues qui nous entraîneraient hors de l'Attique[1]. Le Diskophore a les cheveux disposés de même sur la stèle dont nous n'avons qu'un fragment : longs et nattés avec soin, serrés par un lien qui rappelle les queues du XVIII[e] siècle, et libres ensuite sans que le ruban couvre l'extrémité des mèches[2]. Quel talent ne fallait-il point pour traiter une pareille coiffure, « pour trouver une forme arrêtée à cette masse flottante, pour en rendre le mouvement et l'infini détail par un arrangement décoratif, pour y faire chatoyer l'ombre et la lumière, pour traduire le contraste qui existe entre les tons adoucis de la face et le ton foncé des cheveux[3]. »

Nous avons dit que la plupart des statues viriles debout sont nues : il en est ainsi de presque tous les cavaliers, autant que nous avons pu en juger par ce qu'il en reste. Il semble qu'on ait évité de représenter les dieux dans un état complet de nudité. Outre le Moskhophore — Hermès ou Apollon Nomios, peu importe, — le Pétasophore, qui est certainement Hermès, porte une légère tunique sans manches, très finement plissée, et qui ne tient aux épaules que par une mince bande ; le cou, les bras et les épaules presque tout entières sont à nu.

B. Type féminin.

1. — Les statues féminines, assises, de cette époque archaïque ont pu ne pas avoir le même sens. Nous en avons trois à l'Acropole. Deux sont brisées à la taille et représentent, suivant M. Lœschcke, des fragments de monuments funéraires[4]. L'autre est mieux conservée : on y reconnaît Athéna et l'on aime à y voir une copie de l'œuvre en bois d'Endoïos. L'identification en est certaine. L'égide y ressemble à un large manteau qui couvre les épaules, la poitrine jusqu'au dessous des seins, le dos même derrière lequel elle vient tomber jusqu'à mi-jambe. Sur les bords de ce manteau, des trous indiquent

1. Têtes en bronze : celle du Musée de Berlin (Brunn, *Arch. Zeit.*, 1876, pl. 3 et 4), celle des fouilles d'Olympie (*Ausgrabungen*, III, pl. 22), etc.

2. Un autre exemple curieux de coiffure virile est fourni — et c'est certainement le plus ancien que l'on possède — par la tête en ivoire découverte à Spata (*Catalogue* de B. Haussoullier, *B. C. H.*, 1878, p. 218, pl. XVIII ; cf. Albert Dumont, *Céramiques de la Grèce propre*, p. 63).

3. Albert Dumont (*B. C. H.*, VIII, p. 334), à propos d'une tête de Tchinli-Kiosk qui n'est certainement pas attique et vient peut-être de Rhodes.

4. Lœschcke, *Mittheil.*

les endroits où le sculpteur avait mis les serpents de bronze qui devaient hérisser l'égide et ressembler aux franges minces des peaux de chèvres. Il y en a non seulement à la partie du manteau qui couvre les seins, mais à celle qui tombe sur les côtés et s'arrête sur les coussins du fauteuil. Dans une des vitrines de la grande salle, j'ai remarqué des têtes de serpents en marbre : l'une est blanche, traitée avec assez de détails, et fouillée jusqu'à rendre les rayures parallèles sous la mâchoire inférieure ; l'autre est noirâtre et porte la trace d'un petit goujon de bronze au dessus de l'œil droit. Sur la poitrine de la déesse assise, il y a une proéminence ronde où l'on avait appliqué un Gorgonéion de bronze[1]. En dessous, un long vêtement aux plis sinueux tombe sans roideur et montre la forme des jambes. Que ce soit un motif ionien, rien d'impossible, puisqu'on le trouve à Milet et à Xanthos. Mais cette Athéna, qu'elle soit d'Endoios ou d'un autre maître, a des qualités de plus. Ce n'est point l'immobilité complète, les jambes rapprochées et qui ne se sépareront point, les mains posées sur les genoux et qui ne sauraient s'en détacher, le calme impassible sur des sièges d'où il est impossible que les personnages représentés se lèvent jamais. Ici tout autre chose : les bras, détachés du corps, ont peut-être porté des attributs, la femme représentée vient de s'asseoir et s'appuie librement sur le fond du fauteuil, elle replie les jambes dont la saillie est nette et assez nerveuse sous la chute du khiton ; l'on sent qu'elle peut se lever et marcher, que les plis de son vêtement se dérouleront avec grâce, et que l'art du sculpteur n'est plus contraint. Quelle coiffure avait-elle ? On ne sait trop. Elle porte l'égide : ne faut-il point supposer qu'elle avait le casque à grand lophos ? D'autre part, la copie qu'Endœos avait faite pour Erythres et qui procédait du même type que celle de l'Acropole, avait, nous le savons, au front le polos et dans l'une des mains la quenouille. Quant à la polychromie, elle n'a point laissé de traces.

2. — Entre les statues assises dont nous venons de dire un mot et les statues debout auxquelles nous arriverons bientôt, se place un type féminin duquel il est impossible de ne faire pas quelque mention : ce sont les Victoires archaïques[2]. On connaît celle de Délos[3] ; l'Acropole à son tour en a fourni deux exemplaires, l'un si brisé qu'il en reste à peine quelques morceaux où l'on retrouve, par analogie, les plis tourmentés des vêtements, l'autre assez mutilé, mais facile à reconstituer à l'aide des petits bronzes. Les ailes étaient engagées dans des entailles si profondes que la main y tient presque. Chaussée de crépides qui étaient sans doute garnies d'ailes, la Nikê était représentée dans une attitude spéciale, presque à genoux[4]. Les cheveux étaient plutôt noirs que rouges : sur la ligne du cou, ils sont serrés par un ruban sous lequel ils se replient en coque. D'après les hypothèses de M. Petersen, son khiton était rouge, son péplos clair, ses cré-

1. « La tunique aux plis ondulés court sur tout le corps. Elle ne se sent plus sur les jambes, comme pour marquer la finesse du tissu : travail naïf et facile d'un artiste minutieux qui pousse un peu son ciseau à la manière des enfants. » (Beulé.)

2. Petersen. *Archaische Nikebilder. Mittheil.*, 1886, XI, p. 372.

3. Homolle. *B. C. H.*, 1879.

4. E. Curtius. *Über die Knieenden Figuren der altgriechischen Kunst.*

pides rouges avec des boucles dorées, ses ailes étaient de diverses couleurs et les plumes pouvaient en être semées d'or ; il y avait au cou un collier d'or dont les trous de scellement se voient sur la gorge nue, et peut-être y avait-il sur la tête, au dessus de la stéphané, une de ces fleurs de lotus en métal comme les petits bronzes en montrent et comme M. Studnicrka en met sur la statue d'Anténor. Ce que nous en avons suffit à M. Petersen pour qu'il y voie une œuvre d'Arkhermos.

3. — Voici la grande merveille du musée de l'Acropole : ce sont les statues féminines debout. Le plus grand nombre en vient des fouilles de M. Kavvadias ; mais avant cette date le type en était connu. Ce n'est même point Délos qui l'a fait connaître. M. Homolle[1] signalait, comme antérieures à ses découvertes, des statues de ce genre : l'une d'elles dessinée dans les planches de Le Bas, une autre possédée par M. Julien Gréau et alors exposée au Trocadéro, enfin les fragments sortis des fouilles de l'Asklépiéion, signalés par Rayet, attribués à l'enceinte d'Artémis Brauronia dont les terres avaient été autrefois jetées du haut de l'Acropole. Le type de ces statues n'est pas une nouveauté archéologique : Cypre l'a fourni[2], Eleusis[3], etc..... « Le lecteur voudra bien, dit Albert Dumont, me pardonner les descriptions minutieuses ; dans l'étude des procédés archaïques, rien n'est à négliger[4]. » Aussi croyons-nous utile d'entrer ici dans un certain nombre de détails légitimés d'ailleurs par l'intérêt particulier qu'offre cette collection unique au monde. Quant à en décrire les pièces une à une, ce serait d'un catalogue, non d'une simple étude comme celle que nous désirons faire ici.

Elles sont debout dans une attitude rigide, les jambes assez serrées l'une contre l'autre, et cependant avec l'air de marcher. La tête est roide, le regard fixe, le sourire moqueur. Elles ont le coude au corps ; d'ordinaire l'avant-bras droit est dirigé en avant, quelquefois même la main porte un attribut ; le bras gauche est détendu presque toujours, pend le long du corps, va saisir le bord flottant de la robe étroite que la main, très fermée, attire un peu en dehors et relève, et cela dessine les formes. Il y a quelques années, on avait cru que c'étaient des représentations d'Artémis et qu'elles venaient des sanctuaires du sud. Quant à l'Athéna de l'Acropole, on ne savait trop que penser de la mystérieuse idole de la Polias qui était à l'Erechthéion, celle que les Arrhéphores drapaient dans le péplos brodé, et que les Praxiergides lavaient dans le golfe de Phalère. Gerhard disait que c'était le type de la statue d'Endoios et qu'elle avait le polos en tête ; Jahn, que c'était celui de la déesse des amphores panathénaïques et qu'elle portait, au front le casque, en main la lance. Ces deux savants en voulaient voir des reproductions, l'un dans la statue assise de l'Acropole, l'autre dans le marbre célèbre de Dresde. Toutes deux avaient été brisées au cou : aussi combien ne fut-on pas ému, lorsque l'Acropole rendit

1. Homolle, *B. C. H.*, 1879, p. 108 sqq., pl. 2 et 3. Il y a une jolie page de Beulé au sujet du torse féminin qu'il avait vu sous les Propylées, et dont il admirait les seins à peine accusés, le bavolet léger qui couvre la poitrine, les innombrables ondulations de la tunique et la chûte du tissu de lin (*Gazette des Beaux-Arts, loc. cit.*, p. 509).

2. Fouilles à Cypre par de Cesnola.

3. Fouilles à Eleusis sous la direction de M. Philios.

4. Albert Dumont, *B. C. H.*, 1884, p. 335.

au jour les premières statues qui eussent, presque toutes, leurs têtes assez intactes, leurs vêtements encore polychromés, leur allure de marche ou de combat. Du coup, ce n'est plus Artémis qu'on y vit : ce fut Athéna, à mesure que les statues se rassemblaient dans la salle d'honneur, étranges avec leurs pommettes plus ou moins saillantes, leurs mentons généralement osseux et forts, la bouche très rapprochée du nez, la commissure des lèvres retroussée, par un sourire, qui est presque roide, les yeux étrangement relevés dans la direction des tempes. Ce sont là ces caractères qu'on est encore convenu d'appeler éginétiques, bien qu'on sache fort bien qu'ils ne sont pas spéciaux à Égine. M. S. Reinach n'en a dit qu'un mot[1]; mais il a fort justement senti, d'après les photographies qu'il avait sous les yeux, l'impression première que font la plupart de ces statues. Il a compris « ce je ne sais quoi de railleur et d'ironique qui se voit dans la physionomie, cette sorte de mélange de bienveillance hautaine et de dédain ». Nous n'oublierons pas de signaler ici le rapport très ingénieux qu'il établit entre ces œuvres archaïques et les figures de Lucas Cranach, bien qu'il soit imprévu de rapprocher nos vieilles Athénas de l'Acropole et « la petite Ève du Louvre qui se promène dans les jardins du Paradis, « sans autre vêtement qu'un chapeau de velours rouge ». Il faudrait aussi se souvenir qu'Albert Dumont disait que ce sourire n'a point disparu de la Grèce : il le tenait pour une des expressions les plus fréquentes de ce pays, et signalait combien il serait intéressant « de montrer comment les perfections du style de la grande époque s'expliquent en partie par les modèles dont la sculpture ancienne exagère les traits, et de retrouver dans le type moderne, tel qu'il se conserve encore, surtout dans les campagnes, la plupart de ces caractères si anciens »[2].

L'une de ces statues est une déesse (deuxième salle du nord, n° 23). La tête a été trouvée dès 1863 : on l'a reproduite par le moulage, le *Bullettino* de 1864[3] a dit qu'elle était *di buonissima conservazione;* l'*Arch. Zeitung* a déclaré en 1864 que le casque avait été peint en bleu, et en 1866 que ce n'était point une œuvre attique, et ce fut tout. Cette tête vraiment magnifique n'a été publiée que vingt ans après sa découverte[4], et encore assez mal dessinée par Gilliéron. Depuis, on l'a rajustée sur un fragment de torse[5] et les savants recommencent à s'en occuper. M. Franz Studniczka a d'abord[6] établi que c'était bien une Athéna, et qu'elle avait été la figure centrale du fronton Est, au vieux Parthénon. Il a ensuite[7] supposé qu'elle appartient à un maître crétois, parce qu'elle ressemble fort à l'Athéna que portent les monnaies de la ville d'Itanos en Crète. Athéna est en lutte avec un adversaire qu'elle a terrassé déjà :

1. Reinach, *loc. cit.*
2. Dumont, *Mon. grecs* de 1878.
3. *Bullettino*, 1864, p. 185.
4. Indiquée par Sybel, n° 5004, et par Overbeck, *Edit.* de 1884, p. 147 ; mais publiée seulement par M. Philios (Ἐφ. ἀρχ. 1883).
5. Retrouvé en 1882, brièvement décrit par M. Mylonas (Ἐφ. ἀρχ., 1883, p. 41, n° 9) qui n'eut point l'idée de la rattacher à la tête qu'on possédait déjà depuis dix-neuf ans.
6. Article écrit à Olympie, au commencement de juillet 1886, et imprimé dans les *Mitth.* XI, 1886, p. 185 sqq.
7. *Jahrbuch der arch. Institutes*, 1887, p. 141, note 18.

autrement la tête serait moins inclinée, et le bras gauche aurait une autre position. La déesse fait partie d'une grande gigantomachie, ainsi que le prouve M. Studniczka. Une des mains, qui a été retrouvée, tient un fragment de lance : sur le bord se distingue un reste de bleu verdâtre, où M. Philios voit l'indication d'un ancien revêtement en bronze. C'est la main gauche : donc, ou bien c'est l'arme de son adversaire qu'elle saisit en brandissant la sienne, ou bien c'est à deux mains qu'elle enfonce sa lance dans le corps qui est devant elle, ou bien elle a saisi le cimier de son ennemi et lui perce le corps de sa lance. On a d'autres débris du fronton : ceux d'au moins trois personnages virils qui étaient nus et de grande taille. Voici une jambe droite sur laquelle l'humidité a fait déteindre et dégoutter la partie de l'égide qui, dans le fronton, était auprès de ce morceau et le dominait, ainsi qu'un pied qui garde la trace d'un tenon. C'est un géant qui a reçu le coup d'épieu et qui vient de tomber sur le dos; sa jambe de gauche est étendue sur le sol, et il voudrait se relever sur celle de droite. Voici les restes d'un homme qui marchait à grand pas et qui se reporte sur la jambe gauche : comme ce ne peut être un géant qui braverait en face la déesse, et comme il ne peut secourir le blessé, ce doit être un des dieux. Voici encore des fragments d'un jeune homme que son adversaire saisit de la main droite à l'épaule gauche, et de la main gauche à la gorge : il a la barbe de la même couleur que les chevaux du bas-relief d'Héraklès et de l'Hydre dont nous parlerons ailleurs. M. Studniczka termine en disant que ce fronton est presque contemporain de ceux d'Égine, sinon postérieur; qu'il appartient à un bâtiment de la fin du VIe siècle et qui n'était guère sur le point d'être terminé. C'est donc là un morceau de ce vieux Parthénon que Pisistrate avait résolu de construire, que M. Kavvadias a réussi à retrouver, et que M. Dœrpfeld a cherché à nous faire comprendre. La Gigantomachie, Pisistrate l'avait choisie pour orner le péplos d'Athéna, Phidias la mit sur ses métopes orientales. Dans le vieux Parthénon, la victoire d'Athéna sur les ennemis de l'Olympie avait peut-être un sens de plus — un sens politique — puisque c'est Athéna qui avait ramené le tyran malgré ses ennemis[1]. C'est elle aussi qui nous est le mieux conservée. Comme celle d'Endœos, elle est presque entièrement couverte d'une égide épaisse qui pend par derrière beaucoup plus que par devant : presque à la hauteur du sein gauche, on distingue les serpents qui se tordent et que le sculpteur a soigneusement taillés dans le marbre, lequel est ajouré. L'égide porte sur l'épaule gauche d'Athéna qui est en garde[2]. Elle est couverte d'écailles dont les contours se voient bien et semblent accuser ici du rouge, là du bleu, ailleurs une couleur qui n'a point laissé de traces. Ce qui reste des serpents du Gorgonéion, présente une teinte générale de rouge un peu éteint, avec des parties de vert foncé et des traces de bleu sombre. Il y en a un qui se

1. Cf. les historiens au sujet de l'émeute qui avait chassé Pisistrate : les prêtres habillent une femme très belle, à la manière d'une Athéna, la font monter sur un char, mettent le tyran auprès d'elle, partent pour la ville et y rétablissent ainsi celui qui venait d'en être banni.

2. C'est son attitude sur un vase de Vulci (Musée de Rouen), sur la statue d'Herculanum, etc.

joue autour du poignet de la main gauche qui tient la lance[1]. La tête de la déesse n'a point la moindre trace de couleurs[2]. En revanche, le corps — ou du moins ce qui reste du torse — est vigoureusement polychromé. Les longues mèches de cheveux qui serpentent sur le sein sont rouges, de même que la lourde natte qui pend sur le dos; on remarque sur les tresses quelques traces d'un bleu assez vif. Enfin le cou porte une bande rouge qui semble indiquer un collier; mais un trou percé au foret, entre le cou et les mèches qui se déroulent sur l'épaule, fait croire qu'il y avait un véritable ornement de métal outre le tracé au pinceau[3]. La figure est charmante; les joues sont longues plutôt que larges; l'arcade zygomatique et l'os malaire ne paraissent pas durement comme dans les autres statues. Le visage est très ovale, respire un charme tout particulier, malgré l'expression un peu sournoise du regard, fait prévoir les profils exquis de l'époque de Phidias, et surtout témoigne d'une vie remarquable. C'est une des têtes dans lesquelles on veut trouver les germes des transformations que les types subirent plus tard et que l'Ecole attique se définit à elle-même; c'est un des exemples des premiers essais de réaction contre l'art primitif, avant l'époque de Phidias, de Kalamis et de Myron[4]. L'Athéna du fronton n'a point la tête nue : elle porte un casque attique que l'artiste a sculpté nettement dans le marbre. Sur le front, une double natte ondule géométriquement et passe derrière les oreilles; une amorce de raie y divise seulement celui des deux bandeaux qui avance davantage sur le front. Sur le dos, la masse des cheveux pendante; sur le sein gauche, quatre mèches déroulées. Le casque sculpté dans le marbre était certainement recouvert d'une plaque de bronze. C'est à la fixer que servaient les dix-huit trous, petits mais profonds, de la stéphané qui circule tout autour et qui est taillée dans le même bloc. Autour de l'un d'eux, M. Philios dit qu'il a distingué un cercle, comme les traces d'un bouton de métal ou d'une tête de clou, et sur le bord inférieur, il y a, en deux endroits aussi, des traces de bronze qui adhèrent au marbre. Cette élégante stéphané peut s'imaginer assez aisément : il suffit de parcourir la série des vases peints qui portent des représentations archaïques d'Athéna. J'en signale un qui a été publié par M. Studniczka[5] et qui vient précisément de l'Acropole. La déesse porte du bras gauche un large bouclier où l'on voit se profiler les souples anneaux des serpents; l'égide semble déjà, et comme sur des œuvres bien postérieures, se réduire à une étroite écharpe de grandes écailles; la chevelure est serrée sous un casque d'où part le haut cimier qui retombe des deux côtés, et le bord de ce casque est une bande en forme de stéphané, d'où s'élèvent alternativement de minces fleurons et d'élégantes

1. Vitrine voisine : le morceau n'est pas rajusté.
2. Philios, Ἐφ. ἀρχ., 1883, p. 95.
3. Nous parlerons ailleurs du trou qui est au sommet du crâne et de l'ornement qui y était placé.
4. Voici les trois exemples : ce sont trois têtes qui ont été découvertes à l'Acropole et publiées dans l'Ἐφ. ἀρχ. de 1883, l'une par M. Mylonas (p. 44, sans la moindre reproduction), les autres par M. Philios (p. 95, pl. 4, c'est celle dont je parle ici; p. 98, pl. 6, c'est la tête de la statue nº 87).
5. Studniczka, Ἐφ. ἀρχ., 1886, p. 117, pl. 8, attribution à Amasis.

feuilles. Au milieu du crâne et en haut de ce casque, il y a dans le marbre un trou carré assez grand et profond[1].

Cette statue, admirable malgré ses meurtrissures, est la seule qui dise en quelque sorte ce qu'elle est. Parmi les autres personnages féminins, il en est un certain nombre qui ont des attributs, sans que nous puissions affirmer quel en est le sens; les autres semblent n'avoir rien eu dans les mains ou n'avoir pas serré contre leur poitrine ce qui les caractérisait.

L'une presse un objet rouge qui peut être une grenade aussi bien qu'un vase; une autre a dans la main gauche un oiseau dont la queue se replie le long de l'humérus et se déploie; une autre laisse pendre inerte la main droite qui tient une chose ronde, peut-être une couronne; quelques-unes ont, appuyé sur leur poitrine, un objet qui s'est brisé et ne saurait se reconnaître maintenant. Il y en a une qu'on a désignée comme une « Aphrodite à la colombe »; celle du musée de Lyon[2] est mieux conservée. La colombe que celle-ci porte sur la main droite, permet de reconnaître sans hésiter le véritable sujet que représente ce marbre ; le nôtre laisse place à plus de doutes, aujourd'hui que l'oiseau est méconnaissable, qu'il en manque la tête et le cou. Les autres statues avaient-elles quelque attribut dans la main qu'elles avancent? On ne peut le dire aujourd'hui. Dans la salle d'honneur (nº 65), il y a une tête intéressante : sur le cou, trois trous semblent indiquer une applique de métal, et la coiffure est toute particulière. Ce n'est ni un casque ni une stéphané posée sur une tête dont la partie supérieure aurait été laissée inachevée par le sculpteur ou réservée au travail du pinceau. Il semble que cette coiffure repose sur une partie légèrement élargie en bourrelet, comme à celle que les monnaies argiennes font attribuer à la Héra d'Argos ; en haut de cette sorte de couronne, et au point où elle tourne et s'aplatit sur le crâne, on compte jusqu'à seize petits trous dont plusieurs ont conservé leurs goujons, et celui du sommet de la tête ne manque point. Cette coiffure unique ne permet pas plus que les attributs précédents de déterminer avec exactitude quels sont les personnages représentés[3].

M. THÉOXENOU.

(A suivre).

1. Voir plus loin, au sujet de sa destination.

2. Fr. Lenormant, *Gazette archéologique*, 1876, p. 133, pl. 31.

3. Qu'il y ait eu d'autres statues d'Athéna que celles dont nous parlons, c'est incontestable ; mais où en sont les débris ? Je remarque, dans une des vitrines de la 4e salle du nord, un Gorgonéion dont la grimace est épouvantable. Les cheveux en sont épais et verts, hérissés de serpents qui n'ont plus leur couleur. Les oreilles sont plantées sur le devant de la figure et parées de bijoux. La bouche est énormément ouverte, et l'on y voit de longues dents étroites qui se croisent, une large langue rouge qui pend.

LES SITULES EN BRONZE

DES MUSÉES D'ESTE ET DE BOLOGNE

(PLANCHE 12.)

Entre les découvertes qui sont venues, depuis une douzaine d'années, apporter des renseignements inattendus sur l'état social et sur les arts des populations primitives du nord-est de l'Italie, les situles de bronze ornées de représentations figurées occupent incontestablement la première place. Depuis peu, d'autres vases du même genre se sont ajoutés à ceux qui avaient été antérieurement mis au jour. On en a rencontré non-seulement dans le sol du territoire de l'antique Felsina, mais encore dans la Carniole et dans divers cantons contigus à la Vénétie. Nous citerons notamment les situles de Moritzing et celles dites Arnoaldi-Veli et Watsch. Il n'y a pas longtemps, M. Leo Benvenuti a donné un très intéressant mémoire sur la situle découverte près d'Este, désignée par le nom de ce savant antiquaire (*La situla Benvenuti nel Museo di Este*. Este, 1886). Ce travail est accompagné de planches reproduisant, dans de grandes dimensions et de la manière la plus exacte, le vase en question et les sujets qui le décorent. M. Leo Benvenuti est conduit, par l'examen auquel il s'est livré, à regarder ce vase comme datant, au plus tard, de la seconde moitié du v° siècle avant notre ère, mais étant vraisemblablement plus ancien.

Pour mettre les archéologues à même d'étudier, d'une manière comparative les situles en bronze, aujourd'hui connues, et qui ont été découvertes en diverses localités de la région qui s'étend de la Romagne à la Carniole, nous croyons utile de reproduire ici, avec quelques améliorations dues à l'auteur, la plus grande partie d'un mémoire important que M. Alfred Maury avait fait paraître, en 1882, dans le *Journal des Savants*, sur les antiquités dites euganéennes, et où il a traité de ceux des monuments dont nous parlons qui avaient été publiés jusqu'alors, et en particulier des situles des musées d'Este et de Bologne.

Le district de la Vénétie, que traversent les monts Euganéens, a fourni, depuis un certain laps d'années, de curieuses antiquités se rapportant à des temps antérieurs à la domination romaine. La région où ces vestiges ont été mis au jour fut certainement, dès un âge reculé, le siège d'une population nombreuse et le foyer d'une industrie assez développée. Elle était habitée par une nation que les Romains désignaient sous le nom d'Euganéens (*Euganei*), appellation restée attachée à la petite chaîne de montagnes qui s'élève en ce canton de la Vénétie. Les Euganéens sont représentés par eux comme établis là depuis une époque fort ancienne, et Pline le Naturaliste prétend expliquer leur nom par le grec εὐγενεῖς, signifiant *bien nés*, mot qui aurait fait allusion à la noblesse de leur race. Ce qui est constant, c'est qu'on était enclin à voir dans les Euganéens les descendants des premiers maîtres de la contrée.

D'après une tradition qui avait cours au ve siècle de notre ère, ce peuple, déjà fixé dans la région qu'arrosent l'Adige et le Pô inférieurs, lors de l'arrivée des Vénètes (*Veneti*), avait fondé la ville de Padoue (*Patavium*)[1]. Or, les Vénètes passaient eux-mêmes pour une nation dont les origines se perdent dans la nuit des temps[2]. Il résulterait de cette tradition que le territoire des Euganéens avait, dans le principe, plus d'étendue qu'il n'en offrait au commencement de l'empire romain. Le vieux Caton, cité par Pline, leur attribuait trentre-trois *oppida*[3].

Ptolémée[4] ne nous fournit pas le nom d'*Euganéens*, mais il indique, sous le vocable de βεχουνοί, un peuple qu'il place dans la région de la Vénétie répondant au pays des Euganéens, et auquel il rapporte quatre villes. Il y a apparence que ce nom de βεχουνοί est une reproduction plus rapprochée que le mot *Euganei*, de l'appellation nationale que se donnait la population ainsi désignée. Les Grecs et les Latins ont vraisemblablement altéré le mot en question, de façon à l'assimiler à quelques-unes des articulations familières à leur langue.

Quoi qu'il en soit, les Euganéens n'avaient déjà plus d'existence autonome vers la fin du IIIe siècle de notre ère ; ils s'étaient fondus dans la masse des autres petites nations qui les environnaient et dont le mélange constituait la population de la Vénétie, lors de l'invasion des Barbares. Les Hérules, les Goths, les Lombards, apportèrent encore du sang étranger à la race issue de ces croisements, et la trace de la nation dont Caton énumérait les bourgades se perdit absolument. Faut-il croire qu'elle avait seule antérieurement occupé le district que Pline lui assigne? Le fait est plus que douteux. Divers témoignages nous donnent à croire que le territoire sur lequel les Euganéens s'étendaient d'abord, avait reçu aussi des Vénètes, des Ombriens et des Etrusques. Ces derniers, on le sait formellement, avaient dominé dans la région que baignent les cours inférieurs de l'Adige et du Pô[5]. Il n'y a, d'ailleurs, qu'à jeter les yeux sur la carte, pour se convaincre que le pays des Euganéens se présentait comme première grande étape aux tribus qui débouchaient du nord-est dans la péninsule italique. L'emplacement de ce canton appelait en quelque sorte les envahisseurs à y faire halte. L'Adige, qui formait là deux bras principaux, et plusieurs cours d'eau de moindre importance fournissaient, pour pénétrer à l'entrée de cette région montagneuse et l'approvisionner, des moyens faciles de transport et de communication. Le littoral peu éloigné de la mer Adriatique, qui ne présente de ce côté ni falaises, ni escarpements, se prêtait au débarquement des émigrés venus d'au delà du golfe. Leurs embarcations pouvaient ensuite remonter aisément par les bouches du fleuve, et, toute la contrée contiguë à la mer étant marécageuse et coupée de nombreux

1. Sidon. Apoll. *Panegyr. Anthem.*, v. 189; cf. Tit.-Liv., I, 1.
2. Voy. *Polyb.*, II, XVII.
3. Plin., *Hist. nat.*, III, XXIV (XX). Voyez, sur les Euganéens, Diefenbach, *Origines europaeae*, p. 74 (Francfort, 1861).
4. Ptolém., III, 1, § 32.
5. Voyez ce que dit Polybe, *loc. cit.*

canaux naturels, ces arrivants, pour trouver un sol habitable, propre à un établissement permanent, devaient s'avancer jusqu'au pied des monts Euganéens. Là, en effet, comme le remarque M. le professeur Alessandro Prosdocimi [1], s'élevait une sorte d'oasis que l'action des siècles avait graduellement exhaussée au dessus de la plaine limoneuse et détrempée qui s'étendait à ses pieds. Le pays des Euganéens fut donc marqué par son site et sa configuration, ainsi que je le faisais observer plus haut, pour devenir de bonne heure un centre de population et un foyer d'industrie et de culture. L'Adige, dont le lit ne s'était pas encore déplacé vers le sud, fait qui arriva en l'an 589 de notre ère, à la suite de terribles inondations, coulait alors sur le territoire d'*Ateste*. Cela explique le grand développement pris par cette ville, qui dut au passage d'une branche de la *via Æmilia* un accroissement d'importance.

Les monuments d'une date antérieure à l'époque romaine, découverts dans le pays des Euganéens, ne s'offrent donc pas comme tirant nécessairement leur origine de la population de ce nom, et l'étude comparative de leur style, des conditions dans lesquelles ils ont été rencontrés, peut seule en éclairer la provenance. Cette étude a été poursuivie par M. le professeur A. Prosdocimi, l'infatigable investigateur des antiquités d'Este; le zèle de quelques autres amis des sciences historiques, parmi lesquels il faut citer M. Léo Benvenuti, est venu en aide à ses efforts. C'est de 1876 seulement que datent les trouvailles qui sont venues, d'une manière si inattendue, grossir considérablement la moisson archéologique du pays des Euganéens [2].

Entre les vases en bronze trouvés près d'Este, le plus curieux est sans contredit la situle décorée de sujets exécutés au repoussé, déterrée à la villa Benvenuti [3] (pl. 12). Elle présente, à sa surface, quatre zones, séparées les unes des autres par une étroite bande composée d'une suite de gouttes circulaires, courant entre deux lignes de points; ce qui constitue un encadrement pour chacun des quatre registres disposés du col à la panse du vase. La zone inférieure ne renferme pas de figures. Je n'ai donc à parler que des trois autres; mais, avant de les décrire, je ferai observer que les sujets que l'on y voit, et la manière dont les figures sont rendues, ont une grande ressemblance avec les représentations que portent des vases et divers objets de bronze provenant de localités de l'Italie septentrionale où dominèrent longtemps les Etrusques. Ainsi l'on a rencontré à la Chartreuse de Bologne, une situle de bronze, aujourd'hui conservée au musée de cette ville, et exécutée au marteau avec des figures au repoussé, comme la situle de la villa Benvenuti [4]. On y voit également une suite de zones à figures dont

1. Alessandro Prosdocimi, *Le Necropoli euganee di Este, le tombe di Canevedo, fondo Boldù-Dolfin* (Montagnana), p. 8, 1878, in-8°.

2. Pour la bibliographie, la description, l'histoire des fouilles et leurs résultats généraux, voyez notre mémoire du *Journal des Savants*, 1882, pp. 196, 386 et suiv.

3. Voyez la planche (tavola VI) qui accompagne la notice de M. Prosdocimi intitulée : *Le Necropoli euganee ed una tomba della villa Benvenuti in Este*, extraite du *Bulletino di paletnologia italiana* (mai et juin 1880).

4. Voyez la planche (tavola VII, fig. 6) qui accompagne la dissertation de M. Chierici intitulée : *La situla figurata della Certosa illustrata dal Zannoni*, extraite du *Bullettino di paletnologia italiana* (mai et juin 1880). Voyez aussi notre cliché de la page 53.

l'air de famille avec celles qui viennent d'être mentionnées, frappe au premier coup d'œil. En présence d'une telle similitude, il est difficile de ne pas reconnaître dans ces deux vases, le produit de la même industrie, l'œuvre d'ouvriers de la même école. Ce sont encore des figures de pareil type qui interviennent dans des scènes de composition analogue, sur un miroir de bronze découvert dans le Modénais, à Castelvetro, et que Cavedoni fit connaître en 1842[1].

La parenté de ce miroir avec nos deux situles est manifeste. On peut rattacher à la même famille une ciste ou situle dont les fragments furent recueillis près de Matrai dans le Tyrol[2]. Les figures qui s'y observent représentent des personnages dessinés dans le même style et le même accoutrement que ceux qu'offrent les monuments précédents, et l'on retrouve là quelques-unes des scènes dont les deux situles sont décorées. Enfin un casque de bronze découvert à Oppeano[3], dans le Véronais, porte des figures ayant beaucoup d'analogie avec plusieurs de celles que je viens de mentionner. A la ressemblance des sujets exécutés au repoussé avec celle des situles et du miroir s'ajoute l'identité du mode de fabrication, car les plaques dont ce casque est formé ont été assemblées et jointes suivant le procédé adopté pour la confection des situles en question.

Les situles de la villa Benvenuti et de la Chartreuse de Bologne avaient, comme les autres situles de bronze de pareille fabrique, mais dépourvues de figures, déterrées en diverses localités de l'Italie septentrionale, une destination funéraire. Leur présence dans une région où dominèrent les Étrusques, aussi bien que leur mode de fabrication et leur style, est un indice de leur origine. On reconnaît d'autre part, dans le miroir de Castelvetro, un de ces ustensiles en bronze si usités chez les Étrusques et dont nous possédons de très nombreux spécimens.

Les sujets exécutés au repoussé sur la situle de la villa Benvenuti ne sauraient, dès lors, être regardés comme le produit de l'imagination de quelque artiste grec ou asiatique, venu dans le pays des Euganéens. Tout l'ensemble des figures montre suffisamment que l'artiste qui a façonné la situle reproduisait des scènes de la vie du peuple au milieu duquel il vivait, et c'est là ce qui fait par dessus tout l'intérêt de ce curieux monument. Donnons-en ici la description, en prenant pour guide MM. Prosdocimi et Benvenuti et en rapprochant les sujets qui s'y voient de ceux des monuments de même caractère que je viens de citer.

A l'une des extrémités de la zone supérieure se montre un personnage assis sur un siége, sorte de fauteuil à dos renversé. Il est coiffé d'un pétase ou chapeau plat à larges bords qui, représenté de profil, affecte l'apparence du chapeau à la *Basile* qu'adopta

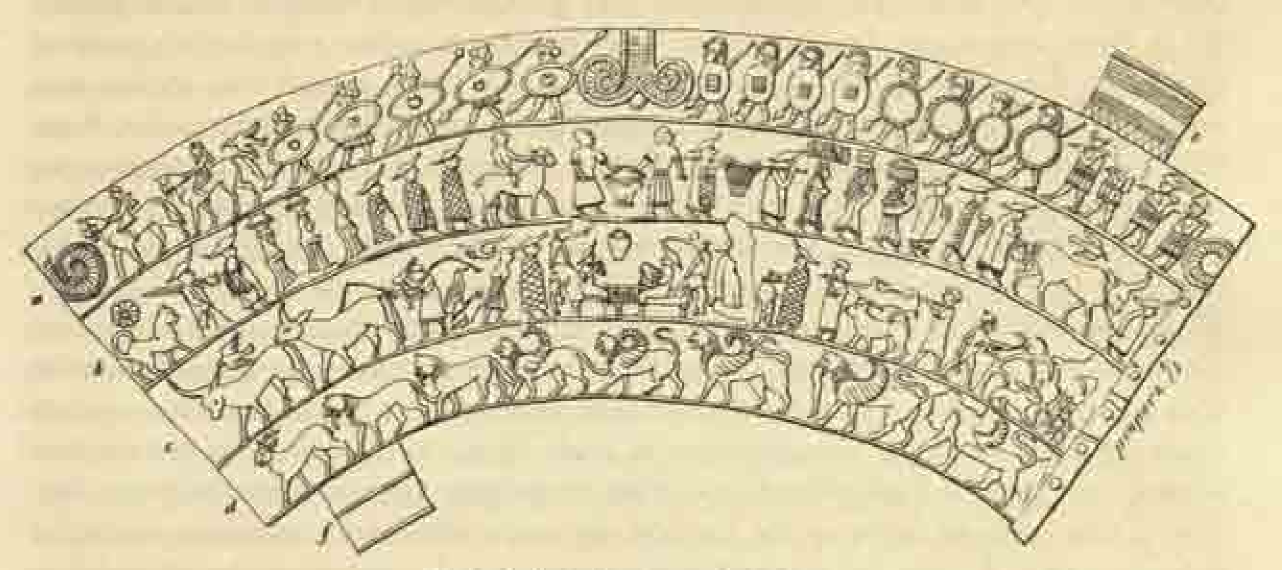
1. Voy. conte B. Giovanelli, *Le antichità rezio-etrusche scoperte presso Matrai nel maggio 1845*, p. 31 et suiv. (tavola I, fig 2 et 6).

2. Voy. *Annal. dell' Inst. di corresp. archeol. di Roma*, ann. 1842, et Giovanelli, *ouv. cit.*, tav. I, fig. 8.

3. Voy. Pigorini, *Oggetti della prima età del ferro scoperti in Oppeano nel Veronese*, tav. VI, n° 5.

pendant longtemps le clergé espagnol. Cette coiffure est aussi celle d'autres personnages gravés sur la situle ici décrite et dont je parlerai bientôt. La même coiffure appartient à divers personnages de la situle de la Chartreuse de Bologne, du miroir de Castelvetro et des fragments de ciste trouvés près de Matrai. La plupart de ces personnages sont vêtus d'une sorte de toge descendant jusqu'à mi-jambe.

Dans les scènes où ils apparaissent, presque tous les individus ainsi coiffés semblent s'acquitter de fonctions sacerdotales, et il est naturel de voir en eux des prêtres ou des personnes prenant part à quelque cérémonie religieuse, comme l'a fait remarquer M. Prosdocimi. Sur l'un des fragments de plaque de bronze de Matrai, des hommes coiffés de ce pétase forment une sorte de procession. Sur le miroir de Castelvetro, des femmes dans l'attitude de l'adoration et du respect, sont debout devant des individus



La situle de la Chartreuse de Bologne.

à cheveux longs et à l'air grave, portant un pareil chapeau[1]. Le personnage assis, coiffé du pétase en question, que nous offre la situle de la villa Benvenuti, est chaussé de bottes, ainsi que le prouve la ressemblance signalée par M. Prosdocimi entre la chaussure de son pied et celle qu'on voit sur deux vases qui ont été découverts dans cette même région de l'Italie et qui simulent incontestablement des bottes. Comme la figure est représentée de profil, suivant le mode usité sur les monuments qui viennent d'être mentionnés, l'artiste n'a donné à son personnage qu'un seul pied, lequel repose sur la partie inférieure et relevée du siège où il est assis. Il tient du bras droit tendu une coupe ronde, et de la gauche, qui se cache en partie sous son long vêtement, il tire à soi, par une sorte de longe, un cheval qui piaffe. Un second

1. Voy. Giovanelli, *Le antichità rezio-etrusche scoperte presso Matrai*, tav. I, fig. 8; cf. fig. 2.

personnage, dans une attitude courbée, retient, d'une main, le pied droit de derrière de l'animal, tandis que de l'autre il lui prend la queue, comme pour l'empêcher de ruer. L'espèce de jaquette, se terminant aux genoux et pourvue d'un capuchon enveloppant la tête, dont cet individu est vêtu, montre qu'il appartient à une condition fort au dessous de celle du personnage qui tient le cheval par la longe. Il est malaisé de dire ce qu'on a voulu représenter ici. Si l'attitude du second personnage rappelle quelque peu celle d'un maréchal ferrant, le reste des détails ne s'accorde pas avec cette apparence. On sait, d'ailleurs, que les Grecs n'étaient pas dans l'habitude de ferrer les chevaux, usage qui a été imaginé par les populations du centre et du nord de l'Europe[1]. On penserait plutôt, d'après l'attitude du personnage assis, qui est aussi celle des deux autres individus figurant plus loin sur la même zone comme juges d'une lutte, que l'artiste nous met sous les yeux quelque exercice destiné à faire montre de la force musculaire. Le personnage assis semble entraîner vers lui le cheval et promettre, pour récompense, la coupe qu'il a dans la main, à celui dont le bras sera assez vigoureux pour empêcher, en le retenant par derrière, l'animal d'avancer. Peut-être encore la scène a-t-elle trait à quelque manière de tirer des présages des mouvements du cheval[2]. Quoi qu'il en soit, tout dénote ici un usage propre au pays où la situle a été découverte. Un arbuste à trois branches, dont des espèces de boules disposées le long des rameaux représentent les feuilles, marque la séparation entre ce premier sujet et le second, qui est, comme il vient d'être dit, une scène de pugilat. Les deux champions paraissent armés du ceste. Mais tout près de l'arbuste se voit d'abord, posé à terre, un vase ou situle sans anse, dont la forme rappelle celle de plusieurs vases de bronze déterrés dans la haute Italie. Viennent ensuite trois autres situles, dont l'orifice à rebords est très évasé et qui sont figurées suspendues par leur anse à une sorte de barre ou de traverse que supportent deux montants verticaux fichés en terre. Au bas, on a représenté, reposant sur le sol, par le tranchant de sa lame, une hache, ou sorte de *paalstab* emmanché d'un long manche. A la suite, et tournant le dos à l'appentis où sont suspendus les vases, apparaissent les juges de la lutte. Deux de ces agonothètes sont vêtus du manteau ponctué que porte l'un des personnages du premier sujet. Le troisième, placé en arrière et debout sur une sorte d'escabeau, tient à la main, la seule qui s'aperçoive, une coupe, récompense sans doute proposée au vainqueur de la lutte. L'un des deux autres juges a aussi une coupe à la main; il est assis, comme celui qui le précède, mais la tête de ce dernier se cache sous le pétase qui la couvre, et qui est semblable à celui dont sont coiffés tous les arbitres du concours. Au delà sont les athlètes, figurés presque totalement nus,

1. La découverte de fers à cheval dans des sépultures datant de l'invasion des Barbares, montre que l'usage de ferrer le cheval leur était connu.

2. Voy. ce qui est dit des croyances religieuses dont le cheval était l'objet dans les contrées du nord de l'Europe, J. Grimm, *Deutsche Mythologie*, 3e édit., p. 621 et suiv. (Gœttingue, 1844).

car ils n'ont pour vêtement qu'une sorte de caleçon et une calotte. Une brisure, qu'a subie en cet endroit la situle, a fait disparaître la partie inférieure de leur corps, ainsi que la partie antérieure d'un animal qui ferme la scène, et qui paraît être un chien, à en juger par la forme de la queue et du train de derrière. Un arbuste à deux branches, dont les feuilles sont figurées comme celles de l'arbuste précédent, marque la fin de cette seconde scène. Je parlerai plus loin du sujet de la troisième. Je passe à la seconde zone de cette curieuse situle. Avant de la décrire je ferai remarquer que la représentation d'une lutte se retrouve sur d'autres vases appartenant à la même catégorie. La situle de la Chartreuse de Bologne nous offre aussi deux athlètes qui s'apprêtent à en venir aux mains et se menacent du poing. On voit placé entre eux deux un vase de la même forme que celui qui est posé à terre sur la première zone de la situle de la villa Benvenuti. C'est sans doute la récompense réservée au vainqueur. La scène de pugilat occupe l'arrière-plan. Sur celui de devant sont deux personnages assis sur un lit élégant, de la forme de celui où les Romains se couchaient pour prendre leurs repas. Ils sont tous deux coiffés du *pileus* plat dont il vient d'ère question, et jouent, l'un de la flûte de Pan, l'autre de la harpe. On a visiblement représenté là un concours de musique, auquel président deux juges habillés et coiffés comme le juge qui est debout, regardant les lutteurs, sur la situle trouvée à Este. La toge est seulement indiquée d'un autre tissu ; elle est ornée de lignes croisées, sans doute pour indiquer une étoffe rayée. Ces deux juges se font face. Une autre scène de lutte se voit sur un des fragments de ciste, découverts près de Matrai[1]. Les deux athlètes sont aussi là figurés nus, les poings armés du ceste. Entre eux s'élève une sorte de trophée dont on ne saisit pas bien le caractère. Derrière se voient trois individus debout, vêtus d'une tunique étroite, analogue à celle du premier des juges de la lutte sur la situle Benvenuti, et coiffés également d'un *pileus* rappelant beaucoup celui qui vient d'être décrit, mais dont les bords sont moins allongés. Le dessin de ces figures est, du reste, fort inférieur à celui de la situle Benvenuti. Les traits ou petites lignes qu'offre la coiffure des personnages, et qui sont absents des chapeaux de même forme sur les situles d'Este et de Bologne, pourraient bien figurer le poil dont quelques-uns de ces *pileus* devaient être façonnés. Ce même chapeau plat à larges bords est donné pour coiffure à plusieurs des figurines masculines gravées sur le miroir de Castelvetro[2]. Là, comme sur les fragments de plaques de Matrai, tous les individus ainsi coiffés paraissent prendre part à une cérémonie religieuse, caractère que devaient avoir aussi la lutte et le concours musical.

La zone intermédiaire de la situle Benvenuti nous présente une scène de la vie champêtre. Un individu, coiffé du *pileus* ci-dessus décrit et portant à la main une sorte de *pedum*, tient en laisse un chien. Devant lui est, paissant au milieu de grandes

1. Giovanelli, *Le antichità rezio-etrusche scoperte presso Matrai*, tav. I, n[os] 2, 3 et suiv.

2. Giovanelli, *ibid.*, tav. I, n° 8.

herbes, un bœuf au corps allongé et dont l'artiste n'a figuré qu'une corne. Derrière le chien, et en étant séparé par un arbuste à formes conventionnelles, analogue à ceux dont il vient d'être parlé, sont un sphinx et un animal fantastique ailé, rappelant fort le monstre du même genre qu'un arbuste sépare du bœuf paissant. Je reviendrai bientôt sur ces figures d'êtres imaginaires ici mêlés à la vie réelle et qui se retrouvent à l'extrémité de la zone supérieure dont j'ai donné la description. Deux animaux correctement dessinés et qui se reconnaissent sans peine, ferment la marche. Ils nous ramènent à la vie des champs ou plutôt à la vie chasseresse et sauvage. L'un est un bouquetin en train de brouter un rameau d'arbre; l'autre est un cerf abaissant près du gazon sa tête chargée d'un long bois.

Ces différentes scènes nous fournissent donc une image de la vie rurale. Nous retrouvons précisément sur l'une des zones de la situle de Bologne[1] des scènes du même caractère, placées de chaque côté du concours de musique et de la lutte dont il a été fait mention. On y remarque un laboureur vêtu de la courte tunique et coiffé de la calotte que la situle de la villa Benvenuti nous offre comme constituant l'habillement ordinaire des gens du vulgaire. Il tient d'une main la charrue et pousse avec son fouet deux bœufs à longues cornes qui s'avancent devant lui. Derrière est une femme dont la courte jaquette, qui laisse nus les épaules et le sein, dénote la condition inférieure; elle traîne par la patte un cochon. C'est aussi un porc, mais un porc tué, que deux hommes, vêtus également à la façon du vulgaire, portent suspendu par les quatre pattes à un bâton placé sur leurs épaules. Un chien les accompagne, et derrière eux se voit une scène de chasse. Un homme presque nu et coiffé d'un bonnet surmonté d'un *apex*, frappe d'une main sur un arbre pour effrayer un lièvre qui va se précipiter dans les rets qu'il a tendus. De l'autre, il tient l'engin destiné à tuer l'animal.

Ainsi, sur les deux situles, l'artiste a retracé des scènes de la vie champêtre. La vie guerrière trouve aussi sur ces deux vases un spécimen. A la zone inférieure de la situle de la villa Benvenuti, on paraît avoir voulu représenter une pompe triomphale. Le vainqueur est monté sur un bige qu'il conduit lui-même. Conformément au mode adopté pour le dessin de la plupart des figures, un seul des deux chevaux se laisse apercevoir et il n'a qu'une oreille. La tête de l'animal est caparaçonnée. Au devant du triomphateur se trouve un guerrier coiffé d'un casque à crinière, vêtu d'une courte casaque retenue par une ceinture; il tient de la main gauche sa longue haste plantée en terre et de la droite porte, appuyé sur l'épaule, un *pilum* ou lance de jet. En avant de ce guerrier, et la face en sens opposé, est un homme qui paraît nu et dont la tête est coiffée d'un semblable casque; de chaque main il brandit une lance. On dirait qu'il se livre à une danse guerrière. Un personage assis, les jambes étendues, souffle dans une sorte de conque. Derrière le char marchent deux guerriers casqués, le bouclier rond au bras. Le premier tient à la main une lance de jet et en porte deux

1. Voyez plus haut, p. 53, zone C.

autres sur l'épaule; le second n'a qu'une lance et conduit, lié par les mains, un prisonnier nu et au cou duquel pend un bouclier rond[1]. Viennent ensuite deux autres captifs, entre lesquels est placé un soldat qui les tient liés. Ce soldat est armé de la lance et du bouclier; il pousse de son arme le premier de ces prisonniers dont le bras est retenu par une corde ou longue courroie, et tire à sa suite le second qui a aussi le poignet lié et au cou duquel pend un bouclier attaché comme il vient d'être dit[2]. La scène militaire qui décore la zone supérieure de la situle de Bologne compte bien plus de personnages[3]. L'artiste a eu manifestement l'intention de représenter la marche d'une armée dont les différents corps défilent. Viennent d'abord deux cavaliers portant sur l'épaule gauche le *paalstab* ou hache de combat; c'est peut-être la λάβρυς des Lydiens ou la σάγαρις des Amazones, la πέλεκυς ou encore l'ἀξίνη des Grecs, la *securis* des Latins. Suivent cinq fantassins ayant au bras le bouclier ovale allongé (θυρεός), et coiffés d'un casque de forme hémisphérique surmonté d'une pointe; ils tiennent à la main une longue lance dont ils inclinent le fer sur le sol. Après eux s'avancent quatre autres fantassins, la lance dans la même position; mais leur bouclier rond (ἀσπίς), au lieu de porter pour *umbo* un croissant comme ceux des précédents, offre, à son centre, une saillie quadrangulaire composée de deux pièces de même forme superposées. Le casque de ces soldats est à crête, et par sa longue crinière, il diffère totalement de celui des guerriers qui les précèdent. Ce même casque reparaît sur la tête des quatre soldats qui viennent après eux. Ils sont également armés d'une lance qu'ils inclinent par la pointe. Leur *aspis* ou bouclier rond porte à sa circonférence un rebord saillant; il n'a point d'*umbo*. Quatre fantassins, vêtus d'une jaquette rayée, retenue par une large ceinture, coiffés d'une sorte de pétase en forme de ruche, et tenant sur l'épaule, à la façon de nos sapeurs, la hache d'armes, ferment la marche. Les fantassins armés de lance, ou doryphores, de l'avant-dernier peloton de cette troupe, présentent, dans leur accoutrement, une grande ressemblance avec ceux qui conduisent les prisonniers sur la situle de la villa Benvenuti : même bouclier, même forme de lance, casque à crinière et de forme analogue. On a visiblement là, sur ces deux situles, des guerriers de la même nation. Il est à remarquer qu'on n'observe pas, sur la situle d'Este, de scènes qui se rapportent au culte proprement dit. Tout au plus y peut-on rattacher la lutte qui faisait partie des jeux auxquels les anciens attribuaient un caractère religieux. Mais, sur la situle de la Chartreuse de Bologne, une pompe sacrée occupe toute la seconde zone. On y voit une curieuse procession qui conduit les victimes au sacrifice : un taureau et un bélier. Plusieurs des personnages qui y figurent comme ministres du culte, sont coiffés du pétase plat

1. M Prosdocimi qualifie seulement cet objet circulaire de disque. Je crois que c'est le bouclier du captif qui lui sert ici d'entrave.

2. Voy. notre planche 12 et aussi la planche VI, fig. 10, de la dissertation de M. A. Prosdocimi, *Le Necropoli euganei ed una tomba della villa Benvenuti*. Cf. la pl. qui accompagne la récente publication de M. Leo Benvenuti.

3. Voy. notre cliché de la page 53 et la planche qui accompagne la dissertation déjà citée, *La situla figurata della Certosa illustrata dal Zannoni*.

dont j'ai déjà parlé. Ils sont vêtus d'une longue tunique, et, pour quelques-unes, le dessin paraît indiquer une étoffe brodée ou bariolée. Des femmes, dont l'habillement rappelle fort celui des femmes figurées sur le miroir de Castelvetro, c'est-à-dire coiffées d'une sorte de cape (ἐπίβλημα) ou de voile (κάλυμμα) fait d'un tissu soit uni, soit croisé, qui leur retombe sur leurs épaules, et vêtues d'une robe rayée, portent sur la tête les vases, les corbeilles et le bois destinés au sacrifice. Des prêtres coiffés comme il a été dit, sont chargés des autres ustensiles, entre lesquels on reconnaît une situle d'une forme rappelant celle du vase sur lequel la scène est gravée, et la broche pour faire rôtir la chair des victimes. Deux ministres inférieurs, vêtus d'une simple jaquette et coiffés d'une calotte, s'avancent en tenant par l'anse un large vase; ils précèdent le bélier, qu'un homme, pareillement vêtu, retient par les cornes. Deux personnages ayant le pétase caractéristique, marchent devant; ils portent un large panier de forme évasée, suspendu par les anses à une perche passée sur leurs épaules. En tête du cortège est un taureau à longues cornes, conduit par un prêtre; au dessus vole un oiseau. Le miroir de Castelvetro nous fournit une autre scène empruntée à la vie religieuse, mais le sujet en est différent. Elle a visiblement trait aux rites funéraires. A la suite d'une pompe où figurent des personnages dont plusieurs portent le pétase signalé ci-dessus, et qui accompagnent ou conduisent par les rênes des coursiers richement harnachés, on voit un mort couché dans son cercueil[1]. On le reconnaît à sa pose, à la fermeture de ses paupières, à l'expression immobile de son visage. Il est étendu sur le dos, mais il a les jambes relevées et pliées en l'air. Le cercueil, ouvert, a quelque peu l'aspect d'une barque dont la proue et la poupe affecteraient la forme d'une tête de cygne. Un personnage, qui ne laisse voir que son buste, contemple le cadavre. C'est vraisemblablement celui qui est chargé de lui rendre les derniers devoirs. Sa calvitie est à noter. Il a le menton rasé, comme la plupart des individus figurés sur les situles et sur le miroir ici décrit. En revanche, quelques-uns d'entre eux, coiffés du pétase plat, portent les cheveux longs par derrière. Donc, dans la région à laquelle appartiennent ces divers monuments, on était dans l'usage de se raser, et cela explique la présence du rasoir découvert à la nécropole d'Este[2].

Chose importante à noter, si, dans plusieurs des scènes ici relatées, des animaux fantastiques et symboliques du genre de ceux qui s'observent sur les monuments figurés de l'Étrurie, sont associés à des êtres réels, on n'y rencontre cependant point d'images qui puissent être attribuées à des divinités; on n'y voit notamment aucune de ces *lasa* ou génies féminins, de ces dieux infernaux que les Étrusques représentent si souvent sur leurs sarcophages et leurs miroirs. Malgré l'air de famille que la composition et l'exécution de ces scènes offrent avec les produits de l'art étrusque, on se trouve, en réalité, en présence de mœurs et d'habitudes différentes de celles

1. Voy. Giovanelli, *Le antichità rezio-etrusche scoperte presso Matrai*, tav. I, fig. 5, p. 35.

2. Il est à remarquer cependant qu'on observe un personnage barbu sur le miroir de Castelvetro.

des Étrusques. Rien, au demeurant, dans le mode de sépulture usité à Ateste et dans le pays où s'élevait Felsina, qui ressemble aux hypogées de l'Étrurie et au luxe qu'accusent les objets qu'ils renfermaient. C'est là une preuve que la population répandue de la Vénétie au Bolonais et au Modénais, avant l'arrivée des Gaulois et des Romains, n'était pas identique à celle qui peuplait alors la Toscane, conquise par les Étrusques sur les Ombriens. Voilà pourquoi cette population ne saurait être appelée simplement du nom d'Étrusque. Elle devait être, comme je l'ai déjà dit, un mélange d'Étrusques et de descendants des tribus antérieurement établies dans le pays, et entre lesquelles les Vénètes avaient la grosse part.

Les scènes que j'ai décrites dénotent une vie simple et plus voisine de celle de l'âge homérique que n'était l'existence des Étrusques au temps où les Romains abattirent leur puissance. On reconnaît là l'influence que la vieille civilisation grecque, pélasgique peut-être, avait exercée sur la population primitive de l'Italie et qui s'est fait sentir aussi bien en Étrurie que dans le Latium. Il y a d'ailleurs, dans les scènes qui décorent les situles d'Este et de la Chartreuse de Bologne, plus d'un trait qui nous ramène aux vieilles mœurs helléniques. L'accoutrement donné aux guerriers représentés sur ces deux vases a la plus grande analogie avec celui des anciens Grecs, tel que nous le décrit Homère et que nous l'offrent d'antiques monuments. Il suffit de rappeler les figures de guerriers qui se voient sur un très ancien vase trouvé à Mycènes[1] et sur d'autres d'une origine moins reculée, mais où les figures gardent un type archaïque. La situle de la villa Benvenuti nous montre le diphros ou char des temps héroïques, dont l'usage paraît avoir persisté longtemps dans l'Italie du Nord[2]. Le cheval a un harnachement qui n'est pas sans ressemblance avec celui qu'avaient adopté les premiers Hellènes.

Les armes qui se remarquent sur nos situles ne sont pas sans doute celles des beaux temps de la Grèce, mais elles n'en ont pas moins une physionomie hellénique; et elles répondent assez, comme je viens de le remarquer, aux descriptions de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*. On voit là figurer la lance à la forte hampe (δόρυ), dont le guerrier prenait parfois une paire avec lui[3], et la lance de jet (δολιχὸν ἔγχος). Une arme plus caractéristique est la hache d'armes, qui paraît avoir été fort employée chez les Vénéto-Étrusques, et dont l'usage persista parmi eux jusqu'à l'époque romaine. Dans un des tombeaux de la quatrième période d'Este, de la date comparativement la plus récente, on a recueilli deux *paalstabs* en fer[4]; ce qui montre que cette arme resta usitée à Ateste jusqu'au temps où se fit sentir l'influence romaine. Il est à croire que la hache avait été à Rome, dans le principe, beaucoup plus en usage qu'elle ne le

1. Voy. Schliemann, *Mycènes*, trad. Girardin, p. 210, fig. 213.
2. Voy. le bas-relief accompagné d'une inscription dite *euganéenne* dans Fabretti, *Glossarium italicum*, tav. III, fig. 27.
3. Ἄλκιμα δοῦρε, *Iliad.*, XI, 43.
4. Voy. Helbig, *Bullettino dell' Instituto archeol.*, 1882, p. 76.

fut, vers la fin de la République. Les faisceaux des licteurs, officiers dont on faisait remonter l'institution aux Étrusques[1], en sont la preuve.

A l'armement des guerriers comme indice de parenté entre les mœurs et les habitudes des Vénéto-Étrusques et celle des anciens Grecs, viennent s'ajouter d'autres analogies plus frappantes encore. En effet, les scènes de lutte qui figurent sur nos situles et sur les fragments trouvés près de Matrai, répondent tout à fait aux descriptions que nous donnent l'*Iliade* et l'*Enéide*[2], et où l'on voit de même les coupes et les bassins de métal proposés pour prix aux vainqueurs. Les monuments que nous avons décrits attestent que ces exercices gymniques, que ces concours qui jouaient un si grand rôle dans la Grèce, n'avaient pas moins d'importance dans la haute Italie, et il est très vraisemblable que c'était de la première de ces contrées qu'ils avaient passé dans la seconde. Il est vrai que les jeux, surtout les jeux célébrés en l'honneur des morts (*ludi*), tenaient aussi, chez les Étrusques de l'Étrurie, une grande place dans le culte; mais les scènes gravées sur nos situles rappellent beaucoup plus les habitudes de la Grèce que les représentations des monuments purement étrusques. Il y a donc lieu de supposer que les Vénéto-Étrusques avaient reçu de la Grèce l'usage de ces jeux gymniques et de ces concours solennels, et cela nous fournit une donnée chronologique sur l'âge auquel appartiennent les situles en question. Nous savons que ce fut à partir de la 26e olympiade environ que furent institués en Grèce les concours de musique[3]. Ainsi l'une des scènes de la situle de la Chartreuse de Bologne doit avoir été imaginée à une époque postérieure à cette date. Nous avons donc là, pour la fabrication de cette situle, une limite supérieure.

Ce ne sont pas seulement de pareils exercices qui, sur les vases ici mentionnés, rappellent la vie des anciens Hellènes. D'autres scènes nous y reportent également. La procession qui conduit au sacrifice un taureau et un bélier a notamment une grande ressemblance avec des pompes religieuses représentées sur des monuments grecs et romains[4].

L'habitude de décorer d'une suite de sujets exécutés en relief ou peints, quand la matière était d'argile, les vases destinés à recevoir les cendres du mort, à garnir son tombeau, aussi bien que les armes, les joyaux, les ustensiles des princes, des

1. Tit.-Liv., I, VIII.

2. *Iliad.*, XXIII, 263 et suiv., 700 et suiv. *Æneid.*, V, 244, 330. Les bassins qui n'avaient point été passés au feu (λέβης ἄπυρον, *Iliad.*, XXIII, 885) étaient une des récompenses proposées dans les jeux gymniques. *Ex ære lebetas*, comme dit Virgile (*Æneid.*, V, 266). Il en était de même pour les trépieds, les urnes et les coupes de métal précieux.

3. Voy. mon *Histoire des religions de la Grèce antique*, t. II, p. 179 et suiv.; Pausanias (*Messen.*, XXXIII, § 3) prétend, toutefois sans grand fondement, faire remonter les concours de musique des Ithomées jusqu'à l'époque où vivait le poète cyclique Eumélus de Corinthe, ce qui reportait la date de l'institution de cet usage en Grèce vers la 9e olympiade (744 av. J.-C.).

4. Voy. le bas-relief représentant un suovetaurile et celui où l'on voit une marche de victimes, tous deux conservés au Musée du Louvre. Clarac, *Description du Musée des antiques du Louvre*, nos 176 et 228 (2e édit. Paris, 1830). *Cf.* Zoega, *Bassi-rilievi di Roma*, Tav. CXIII, p. 278.

hommes riches et puissants, spécialement les objets de cette nature qui s'y prêtaient par l'étendue de leur surface, était essentiellement grecque. L'artiste s'inspirait, pour le choix des sujets, des traditions de la fable et des scènes qu'il avait sous les yeux. Ce luxe apporté dans l'ornementation des vases de métal, des cuirasses, des plastrons, des boucliers, des casques, des sceptres, des ceinturons, se répandit dans toute la région méditerranéenne. Les Phéniciens et les Cypriotes y allaient vendre des produits ainsi travaillés, qui ne tardaient pas à être imités[1]. Homère nous montre que les Grecs de son temps étaient déjà fort habiles à ce travail, dont nous avons un spécimen dans la description qu'il nous donne du bouclier d'Achille et de l'armure d'Agamemnon[2]. Les sujets qui y étaient représentés nous mettent sous les yeux des scènes du genre de celles que nous offrent les situles d'Este et de Bologne et le miroir de Castelvetro. Les découvertes de M. Schliemann à Mycènes prouvent d'ailleurs que le travail au repoussé et la ciselure des métaux, notamment l'usage d'orner les armes et les bijoux de figures en relief d'hommes et d'animaux, datent, en Grèce, d'une époque très reculée[3]. Une certaine catégorie de figures qui apparaissent sur la situle de la Chartreuse de Bologne, sur les deux situles d'Este et sur le casque d'Oppeano[4], portent clairement l'empreinte d'une origine gréco-asiatique. Ce sont les animaux fantastiques, les monstres ailés, dont il a déjà été fait mention. Sur la situle de Bologne, ces êtres chimériques occupent, avec un cerf et deux lions, toute la quatrième zone; sur la situle de la villa Benvenuti, ces mêmes animaux fantastiques sont associés, dans la zone intermédiaire, à des animaux réels. On reconnaît là notamment le sphinx de la légende hellénique et des reproductions de ces créatures imaginaires, souvent figurées sur de très anciens vases peints de la Grèce[5]. Plusieurs des objets découverts dans la nécropole d'Este, les fusaïoles par exemple, nous reportent également à l'art le plus ancien, à la plus vieille industrie des contrées que baigne la Méditerranée orientale[6]. Les scènes où interviennent les animaux fantastiques des situles ici décrites, avaient certainement leur prototype sur des monuments apportés de cette région[7]. Tel doit avoir été le cas pour le sujet qui se voit à l'extrémité de la zone supérieure de la situle Benvenuti. Elle représente un personnage nu, les reins ceints d'une sorte de pagne ou caleçon, et dont l'attitude et la coiffure rappellent assez un Égyptien. Il tient d'une main un objet qui paraît être une guirlande, et dirige de l'autre une dague ou poignard contre un de ces animaux

1. Voy. ce que dit Homère (*Iliad.*, XXIII, 740 et suiv.) du magnifique cratère d'argent (ἀργύρεον κρητῆρα), œuvre des Sidoniens que les Phéniciens avaient porté à Lemnos, et qu'Achille propose pour le premier prix de la course.

2. *Iliad.* XVIII, 478 et suiv., XI, 15 et suiv.

3. Voy. H. Schliemann, *Mycènes*, trad. J. Girardin, fig. 282, 295 à 300, 309, 310, 326, 327 et suiv. 334, 335, 337, 354, 458, 470, 471, 473, 481 (Paris, 1879).

4. Pigorini, *Oggetti della prima età scoperti in Oppeano*, tav. VI, fig. 5, *a*.

5. Voy. J. de Witte, *Etude sur les vases peints*, p. 37 et suiv. (Paris, 1865).

6. Voy. Albert Dumont et J. Chaplain, *Les céramiques de la Grèce propre, vases peints et terres cuites*, part. I.

7. Les figures de lion sont visiblement imitées de modèles exotiques.

fantastiques dont je viens de parler. Un oiseau de dimension beaucoup moindre s'élève de terre en volant comme pour menacer l'assaillant. La présence de ces oiseaux volants est, au reste, une des particularités caractéristiques des scènes dont sont décorées nos deux situles. Sur la situle de Bologne, un pareil oiseau accompagne les cavaliers qui ouvrent la marche militaire de la première zone; d'autres oiseaux volants ou perchés sont figurés à côté des bœufs que conduit le laboureur.

J'ai signalé précédemment la ressemblance qu'offrent plusieurs des monuments découverts dans la haute Italie, aux localités dont il est ici question, avec ceux qu'on a rencontrés à Cære. C'est surtout pour les représentations du genre de celles où figurent de semblables sujets que l'analogie est frappante. On retrouve sur plusieurs des monuments de l'antique Agylla, qui se distinguent des produits de l'art purement étrusque, des processions de personnages et d'animaux d'une conception analogue aux scènes dont sont décorées nos situles[1], celles de la villa Benvenuti et celle de Canevedo, celle de la Chartreuse de Bologne aussi bien que le casque d'Oppeano. Or ce ne sont pas seulement les animaux fantastiques, tels que sphinx, lions et taureaux ailés, oiseaux monstrueux, qui rappellent les scènes décrites plus haut; il y a une ressemblance très significative dans un détail qu'il importe de relever. Sur la situle de la villa Benvenuti, on voit sortir de la bouche du sphinx à tête humaine une grande fleur; sur la situle de Bologne, un des lions ailés tient dans sa gueule une jambe d'homme. Eh bien, sur le magnifique pectoral d'or de Cære[2] que décorent une multitude de figures disposées par zones, des animaux tiennent également dans leur bouche divers objets, des fleurons, des rameaux d'un type très voisin de celui qui s'observe sur les monuments congénères, des processions triomphales. Une coupe de Cære nous offre aussi un personnage monté sur un bige et accompagné de soldats armés de lances et de boucliers[3]. Ailleurs des scènes de chasse s'associent à des pompes militaires ou leur font pendant.

La parenté de l'art qu'accusent les sépultures d'Este de la seconde et de la troisième période, avec celui auquel on doit les monuments de Cære, est donc manifeste. Or, dans ceux-ci, on reconnaît la reproduction des types apportés de la région méditerranéenne dont il a été parlé plus haut. A une époque très reculée, un même art, dont nous commençons à distinguer les produits, était répandu dans les provinces littorales de l'Asie-Mineure, dans l'Archipel et dans la Grèce. C'est à cette école que paraissent s'être mis les Étrusques. Chaque nation en modifia les principes suivant son génie. Mais, tandis que l'Étrurie proprement dite demanda aux progrès qu'avaient faits les Hellènes des éléments nouveaux pour agrandir et perfectionner son industrie, les Vénéto-Étrusques, comme les habitants de Cære et d'autres contrées

1. Voy. L. Grifi, *Monumenti di Cere antica*, tav. I, II, V, VI, XI; *Museum etruscum Gregorianum*, P. I, tav. VII, XI, LXIV, LXXXII, LXXXIII; P. II, tav. XC. (Roma, 1841.)

2. Grifi, tav. I.

3. *Museum etruscum Gregorianum*, P. I, tav. LXIV, fig. 3. Grifi, tav. VIII.

de l'Italie, restèrent plus longtemps fidèles aux premiers enseignements qu'ils avaient reçus. La preuve en est que les sujets traités par les artistes de la région de la haute Italie, où dominaient les Étrusques, demeurèrent dans la manière et le goût archaïques, tandis que l'Etrurie propre, l'Étrurie méridionale, imprimait à ses œuvres un caractère de plus en plus original, tout en mêlant aux sujets figurés sur ses monuments des représentations tirées de la mythologie et de l'histoire héroïque de la Grèce.

On peut induire du contraste que nous offrent les scènes figurées sur les situles d'Este et de Bologne, sur le miroir de Castelvetro et les nombreuses images découvertes en Étrurie, que l'influence grecque demeura plus puissante dans la haute Italie que celle des Étrusques, qui en avaient pourtant fait la conquête. Ce dernier peuple ne paraît pas avoir imposé aux Vénéto-Étrusques sa mythologie et ses mœurs raffinées, et, jusqu'à l'arrivée des Gaulois, les tribus de la Vénétie et du Bolonais durent garder dans leur physionomie quelque chose de la simplicité des anciennes mœurs helléniques. De même, dans l'Italie méridionale, c'est l'influence grecque qui prévalut, malgré la domination qu'y exercèrent les Étrusques pendant un assez grand nombre d'années.

Si, comme le pense M. Helbig, les Vénètes se rattachent à ce groupe de populations illyriques d'où étaient sortis à la fois les Liburnes et les Messapiens, ils durent être congénères des tribus qui peuplèrent l'ancienne Épire, contrée où l'influence hellénique se fit toujours sentir. La civilisation du littoral de l'Adriatique se développa donc grâce aux Grecs, et ils durent y imprimer un caractère qui ne s'effaça que fort lentement. Ainsi, malgré le nom de Vénéto-Étrusques que l'on propose ici de donner à l'ensemble des tribus répandues, aux époques correspondant aux trois premières périodes de la nécropole d'Este, de la Rétie jusqu'au voisinage de l'Ombrie et aux pentes orientales de l'Apennin, il n'en faut pas moins voir en elles une race d'une physionomie distincte et ayant des liens de parenté avec plusieurs des tribus établies plus au nord et auxquelles les Celtes s'étaient mêlés. Cela expliquerait, indépendamment de l'action du commerce, les ressemblances que nous offrent divers objets découverts dans la Gaule, la Vindélicie et la Norique, avec ceux qui proviennent des plus vieilles populations de la haute Italie. Cette ressemblance paraît avoir frappé Polybe lui-même, quand il nous dit que les Vénètes s'éloignent peu des Celtes par les mœurs et l'accoutrement, mais qu'ils en diffèrent par la langue[1]. L'invasion des Gaulois en Italie, en interposant entre la dodécapole tyrrhénienne et les Vénéto-Étrusques une race nouvelle, dut contribuer à empêcher ce dernier peuple de suivre, dans leur évolution sociale, les Étrusques, qui l'avaient dominé, et le confiner ainsi dans l'état où il était depuis des siècles. Cette invasion celtique, dont les historiens anciens ne nous ont pas rapporté les évènements, ne dut pas se produire sans une

1. Polyb., II, XVII.

vive résistance de la part des indigènes, et les captifs, que conduisent, sur la situle Benvenuti, un bouclier suspendu au cou, des guerriers victorieux, pourraient bien être des Gaulois faits prisonniers par les Vénéto-Étrusques dans un combat où ceux-ci avaient eu l'avantage.

En résumé, nous pensons que la qualification d'antiquités euganéennes ne répond pas bien à l'origine qui doit être attribuée à la nécropole d'Este; celle-ci représente pour nous les vestiges d'une population plus étendue que la nation dont le nom demeura attaché au pays qui avoisinait Ateste. Ce peuple devait comprendre tout un ensemble de tribus, ayant subi déjà l'influence de la civilisation gréco-orientale quand les Étrusques vinrent s'établir sur son territoire.

ALFRED MAURY.

MAITRE HERCULE DE PESARO

ORFÈVRE ET GRAVEUR D'ÉPÉES AU XVe SIÈCLE

(PLANCHES 14 ET 15.)

I.

L'étude spéciale d'une œuvre d'art qui est en même temps un document d'histoire très important, l'*épée de César Borgia*, actuellement aux mains du chef de la famille romaine des Gaetani, le duc Onorato de Sermoneta, après nous avoir donné l'occasion d'une première publication limitée à l'arme elle-même[1], nous a entraîné à rechercher dans la plupart des dépôts d'armes, collections privées, musées et arsenaux de l'Europe, les œuvres qu'on pourrait attribuer avec certitude à l'artiste jusqu'alors anonyme, auquel on doit la « *Reine des épées*, » comme on l'appelle dans le monde des amateurs. Nous avons la certitude d'avoir restitué l'œuvre à celui qui, jugeant que le travail parlait assez haut par son caractère pour dénoncer sa personnalité, ne nous avait pas révélé son nom : nous prétendons aller plus loin dans les pages qu'on va lire, et nous produirons assez de spécimens nouveaux du même maître pour déterminer sa physionomie, son type, et lui rendre enfin son état civil. Ces recherches intéressent à la fois l'histoire, l'archéologie, et l'art, considéré à deux points de vue, la représentation par la gravure, et celle par le modelage en relief. Il sera peut-être curieux de voir comment un artiste qui semble enfermé dans cette spécialité des *Arts mineurs* prend part au mouvement des idées de son temps, côtoie les humanistes, grave pour ainsi dire sous leur dictée, interroge les monuments antiques, retourne aux grandes sources, parle le langage des ancêtres et celui des poètes latins de son temps, évoque constamment les idées générales les plus hautes, ne choisit que des sujets épiques et excelle à les rendre à l'aide du poinçon, de la sanguine et de la cire, s'échappant hors du cercle dans lequel on veut l'enfermer. Sous le nom d'*Aurifex*, si en honneur au xve siècle, et qui fut la qualification des plus beaux génies de la grande époque de la Proto-Renaissance, Hercule de Pesaro a dû tenir *Bottega*, devenir le fournisseur habituel des pontifes, des princes du nord et du sud de l'Italie, celui auquel on avait recours lorsqu'il s'agissait de faire un riche présent à quelque souverain étranger. C'est ainsi que, dans toutes les parties de l'Europe, nous retrouvons quelqu'une de ses œuvres toujours marquée

1. *Les lettres et les arts*, 1886.

du même cachet, frappée au même coin, empreinte d'un caractère si défini dans toutes ses variétés et ses manifestations, que sa personnalité devient criante, manifeste, et que, ne fussions-nous pas certain d'avoir levé le masque, l'identité de l'artiste, quel qu'il soit, serait constatée désormais par la série des travaux que nous mettons sous les yeux du lecteur.



L'épée de César Borgia — Appartenant au duc de Sermoneta.

En montrant l'œuvre qui fait de cet Hercule un homme à part dans sa spécialité, nous en dirons rapidement l'histoire et, après avoir fait ressortir les tendances et la hauteur des vues de l'habile orfèvre, nous montrerons le milieu dans lequel il évolue.

ORIGINES DU MONUMENT. — DESCRIPTION.

Cancelieri, dans un ouvrage intitulé « *Spade Celebri* », est le premier qui, en 1754, ait fait allusion à l'épée de César Borgia ; elle était alors à Naples, et le célèbre abbé Galiani, l'ami de Diderot et de Grimm, archéologue passionné, qui la convoitait, l'acheta en 1773. Il en cacha l'origine, mais dès qu'il l'eut en mains, il fit beaucoup de bruit autour de cette pièce de sa collection. Galiani était surtout numismate, sa collection est entrée au Museo Borbonico ; il résolut bientôt d'interpréter les emblèmes et les compositions gravés sur la lame de son épée, entama à ce sujet une correspondance avec Diderot et Mme d'Epinay, et se trouva arrêté dès les premières lignes de la monographie qu'il prétendait écrire, parce qu'il ne savait pas la date de la naissance de Borgia. L'abbé eut alors recours à ses doctes amis de France, qui, à leur tour, en appelèrent au sieur Caperonier, helléniste, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Galiani mourut enfin en octobre 1787, sans avoir commencé la rédaction de la dissertation qu'il méditait, mais laissant, cependant, au milieu de vingt caisses de manuscrits, une correspondance du plus haut intérêt et un dossier sur lequel on lit : « L'épée de César Borgia. »

Du vivant de Galiani, un *Monsignor* de cette illustre famille des Gaetani, qui a donné à l'Eglise le pape Boniface VIII, avait ambitionné la possession de l'arme pour la remettre aux mains du duc de Sermoneta, chef des Gaetani, ruinés par les Borgia, et dont Alexandre VI avait usurpé le titre et proscrit la famille, donnant même à l'enfant de sa fille Lucrèce Borgia et d'Alphonse de Bisceglie d'Aragon, le duché de Sermoneta avec la Rocca du même nom. Galiani, qui ne s'était jamais décidé à se défaire de l'arme précieuse, par son testament retrouvé aux archives de Naples par M. Ademollo, l'auteur de « *La Famiglia et l'Eredita dell abbate Galiani* », prescrivit de l'offrir aux Gaetani pour la somme de 300 ducats napolitains (un peu plus de douze mille francs d'aujourd'hui) ; et, en cas de refus, à S. M. la Grande Catherine, dont il avait été l'assidu correspondant, et reçu une pension qu'il toucha jusqu'à la fin de sa vie. Le duc de Sermoneta réclama le droit de préemption et, malgré les efforts de la Grande Catherine, qui, enflammée à l'idée de brandir l'épée du Fléau de l'Italie, avait à plusieurs reprises poussé son ambassadeur à doubler la somme, ce droit fut reconnu. L'épée est encore aujourd'hui dans les mêmes mains ; le dessin que nous reproduisons ici nous évite de la décrire ; c'est le *Stocco* italien, *l'épée de parement*, arme d'apparat et de juridiction. Si l'on regarde attentivement les fresques du Pinturicchio à Rome et à Sienne, on constatera dans les compositions la présence d'un porte-épée, bel éphèbe à longs cheveux, à la jaquette courte, au maillot mi-partie rayé de vives couleurs, qui porte en avant du chef ce *Stocco* symbolique.

La poignée est en argent doré, décorée d'émaux sertis par un filigrane formant cloison d'or en relief : d'un côté, à la fusée, on lit : CES. BORG. CAR. VALEN. *César Borgia, cardinal de Valence ;* l'autre porte l'écusson des Borgia, à leurs couleurs, avec le

bœuf rouge et les trois bandes obscures sur un champ d'émail bleu. La mention du nom de César avec la qualification de « cardinal » équivaut à une date qui ne peut pas remonter plus haut que 1493, ni descendre plus bas que 1498, époque de la renonciation du fils d'Alexandre à la dignité cardinalice. Ce n'est point assez du nom de Borgia pour bien préciser la possession de l'arme aux mains du héros du Crime; l'artiste, sur la lame et sur le fourreau, a gravé à trois reprises le monogramme et criblé la gaine de ses *imprese*. Poignée, lame, fourreau constituent un ensemble d'un haut intérêt au point de vue de l'art, mais l'effort principal de l'artiste s'est naturellement porté sur la lame, dorée sur un tiers de sa longueur, divisée sur les deux faces en quatre compartiments offrant huit compositions gravées en creux au poinçon sur fond d'or, avec des inscriptions caractérisant chacune des pensées exprimées. Le tout est signé : OPVS. HERC... au talon de la lame.

Nous publions ici les compositions les plus caractéristiques, on en saisira l'esprit et la forme, et, comme elles sont exécutées dans leurs dimensions réelles; il deviendra facile de reconnaître désormais la manière du Maître dans les autres œuvres qu'on présentera au lecteur.



Sacrifice au bœuf Borgia.

L'inscription CVM. NVMINE. CESARIS. OMEN, au dessous d'un sacrifice à l'antique, au bœuf Borgia, divinisé par les poètes du Vatican dont Hieronimus Portius (le Porcari) conduit le chœur, est pour ainsi dire la préface de l'épée. César, encore cardinal, invoque le nom du conquérant qui est aussi le sien, comme présage de sa grandeur future. *Le passage du Rubicon* avec la devise ALEA. JACTA. EST, le *triomphe du César romain* avec la légende BENEMERENTI; enfin le *Tribunal de la Justice* : FIDES. PREVALET. ARMIS, et la *Paix romaine ;* tout concourt à faire de l'épée un document que les historiens de César ont invoqué comme une preuve des hautes ambitions qui bouillonnaient dans son cerveau alors qu'il appartenait encore à l'Eglise[1].



Le Passage du Rubicon.

Nous rapprocherons de l'épée même son fourreau (de cuir repoussé, coupé et bouilli) qui, par malheur, est séparé de sa lame depuis plus d'un siècle. Des lettres de l'abbé Galiani, qui nous sont conservées, prouvent que chaque fois qu'il vint à Rome muni de son arme, dont il ne se séparait qu'à regret, il la tirait d'une simple gaine de chagrin noir, et tandis que Monseigneur Gaetani, qui convoite l'arme et l'aura un jour, s'extasie sur elle, il ne nous parle nullement du chef-d'œuvre qui lui sert de gaine. Ce fourreau figure aujourd'hui au Musée de Kensington où il est venu échouer; il a été acheté à Florence par l'intermédiaire de M. Spence; et il n'y a plus de chance aujourd'hui pour que l'un des deux propriétaires, celui de la lame ou celui du fourreau, cède à l'autre sa proie. Une circonstance curieuse, dont le lecteur peut juger par le simple croquis du

1. Voir F. Grégorovius, dans sa *Lucrèce Borgia*.

cuir, explique que la lame et le fourreau ne soient pas aux mains du même possesseur. *Il n'a jamais été terminé;* il aura été commencé après la lame et n'aura pas été livré. Le lecteur jugera de la beauté de la *plaquette* qui décore la partie supérieure de l'une des faces et du goût élevé qui préside aux motifs de l'ornementation du champ; l'aigle symbolique de la victoire, les cornes d'abondance, les trophées ingénieusement disposés sur le champ, font de ce morceau de cuir l'un des plus beaux spécimens de ce genre d'ouvrages; aussi l'artiste qui, tout à l'heure, citait Suétone au passage du Rubicon,



Le Triomphe de César.

cite cette fois Ovide, en ses *Métamorphoses* (livre II. 5), et, se permettant une variante; écrit ces mots : MATERIAM. SVPERAVIT. OPVS. dans la frise supérieure.

Le catalogue du South-Kensington attribue le fourreau au grand orfèvre, sculpteur des tombeaux de Sixte IV et d'Innocent VIII, Antonio del Pollajuolo; l'attribution est-elle exacte? Pour qu'il en fût ainsi, il faudrait admettre que deux artistes se sont partagé le travail, l'anonyme qui signe HERC... aurait gravé l'épée, et l'autre, Antonio, l'orfèvre-sculpteur, se serait réservé la matrice du cuir. Ayant tiré des rapprochements des formes anatomiques, des silhouettes des personnages nus, des partis pris d'architecture, de la simi-

litude des sujets traités, à la fois sur la lame et sur le fourreau, notre conclusion est que celui qui a gravé doit aussi avoir sculpté, et qu'il n'y a là qu'un seul et même artiste. Mais pour qu'on accepte notre assertion, il faut la prouver. Nous avons donc dû chercher des preuves, autour de nous d'abord, puis dans les collections étrangères, jusqu'à ce que d'autres spécimens, marqués indiscutablement du même cachet, nous aient livré le nom de l'inconnu. Cette preuve va éclater, si l'on rapproche du fourreau de l'épée de César un autre fourreau de cuir repoussé figurant aujourd'hui au Musée de Tzarskoé-Célo (ancienne collection Basilewski), et deux autres qui, contenant une lame du même maître, figurent dans les vitrines du Musée d'artillerie aux Invalides. Nous mentionnons, entre autres, un fourreau en cuir repoussé, œuvre du même artiste, moins grandiose d'allure, mais plus fine peut-être et plus délicate, dont on admire d'abord la face, et qui, lorsqu'on la retourne pour en admirer le revers, nous montre la signature du maître déjà plus complète : OPVS. HERCVLIS. Or, comme cette fois c'est la gaine et non plus la lame qui est signée de ce nom; il n'y a plus à douter que nous ayons affaire à un personnage qui grave à la pointe et manie en même temps l'ébauchoir. Quelle est la provenance de ce beau morceau de cuir qui nous révèle si sûrement le nom de l'artiste que nous voulons identifier? Il date des guerres du premier Empire ; un simple soldat, l'ayant trouvé lors de son entrée dans quelque ville du nord de l'Italie, en avait fait son fourreau de baïonnette ; un chef éclairé, en face de cet exquis trophée, trouvé aux mains du barbare, le confisqua et l'envoya au Musée d'artillerie.

HERCULE DE PESARO.

Où chercher l'habile ouvrier qui signe Hercule, dans une région et à une époque où ce nom était devenu banal? Dans les alentours de César, sans doute, c'est-à-dire dans le Vatican ; or, M. Muntz, dont on connaît les beaux et utiles travaux, « *Les Arts à la cour des Papes*, » a trouvé aux registres des dépenses sous Jules II, en 1506, la mention suivante : « *Ducati, decem auri larghos d'Hercule de Pinsaur... aurifici pro manufactura unius collane donate per S. D. N. Baptiste capitano Stradiottorum.* » Le capitaine des Stradiots (garde vaticane) reçoit donc, comme présent de Sa Sainteté, un collier sorti des ateliers d'Hercule de Pesaro qui, conjointement avec Angelico di Dominico de Sutri, était, aux premières années du XVI[e] siècle, le fournisseur habituel du Vatican.

Nous suivrons cet Hercule *Aurifex* dans sa carrière, nous le trouverons à Mantoue chez les Gonzague, à Ferrare chez les Este, au temps de son homonyme le marquis de Ferrare, et c'est aux mêmes traits, aux mêmes gestes, aux mêmes intentions, que nous le reconnaîtrons. Au Vatican, au temps d'Alexandre VI, Hercule a dû vivre à côté du Pinturicchio et dans le milieu des humanistes et des poètes qui ont divinisé Alexandre VI. Il a certainement pénétré dans les chambres de Borgia (*ædes Borgiæ*), décorées pour le

Pontife par son peintre favori, et ornées d'emblèmes que nous retrouvons sur sa lame. Les citations des poètes latins qu'il a gravées sur le métal, les hautes aspirations qu'elles révèlent, dépassent de beaucoup la portée d'un armurier ou d'un forgeron d'épées, et il n'y a rien de téméraire à croire qu'il n'a été qu'un reflet des maîtres qui l'entouraient. C'était la mode alors chez les princes et les *amateurs* de donner à l'artiste « l'*Invenzione* »; celui-ci prenait le thème, le sujet, et lui donnait la forme plastique. Toutes les cours d'Italie, dans toutes les régions, en ont agi ainsi; surtout depuis le milieu du xve siècle jusqu'au milieu du xvie. Les Médicis, les Gonzague, les Este, ont à coté d'eux des Politien, des Bembo, des Pario de Ceresara, des Castiglione, des Strozzi et des Porcari, qui composent, qui inventent : et les artistes traduisent. Nous verrons Isabelle d'Este donner successivement aux six peintres chargés d'orner son *Studio*, les six *Inventions* qu'elle leur décrit jusque dans le dernier détail. Quant à César Borgia, tout en jouant aux dés, il donne à ses familiers, Hieronymus Portius et Uberti, des énigmes à résoudre et des thèmes à développer; les sujets de la lame qu'il a fait graver doivent être son œuvre au point de vue de l'*Invenzione*, l'arme lui est trop personnelle pour qu'il en soit autrement, et c'est ainsi que, revêtu de la pourpre, mais décidé à la rejeter, il a laissé échapper son secret dans le *passage du Rubicon*, dans le *triomphe du César, romain* et dans cette invocation : *Cum Numine Cesaris Omen*. C'est là ce qui fait de l'arme un monument, un commentaire éloquent du *Principe* de Machiavel. Nous ne croirons jamais que ce soit Hercule de Pesaro (un grand artiste sans doute, mais que la série de ses œuvres, que nous allons produire ici, ne dénonce pas comme un vrai lettré) qui ait pu citer de lui-même la *Pharsale* et les *Métamorphoses*, et, nous le répétons : nous croyons qu'il y a eu une *Invenzione* d'abord, puis un *carton* dessiné pour ainsi dire sous la dictée du héros par un peintre des alentours de Borgia; Hercule enfin, le dernier venu, a traduit la pensée sur le métal à l'aide du poinçon. Cela est si vrai que, dans la série de ses œuvres postérieures, le graveur gardera le souvenir de la haute collaboration à laquelle il a pris part une fois dans sa vie. Fussent-ils hors de situation, il reviendra aux mêmes symboles, aux mêmes allusions; ce ne sera que triomphes, sacrifices à l'antique, allégories guerrières où les lecteurs portent les hastes et les chlamydes, les aigles et les enseignes au monogramme S. P. Q. R.; partout reparaîtra le bœuf Borgia, et partout et toujours, qu'il grave pour un prince souverain ou un simple amateur, il évoquera le monde de l'antiquité et citera les poètes latins. En un mot, on sentira palpiter dans l'œuvre du graveur l'âme d'un humaniste.

LA MANIÈRE DU MAITRE. — SON ESPRIT.

Le caractère dominant des œuvres qu'on peut attribuer à ce maître Hercule, qu'on doit regarder désormais comme l'artiste de l'épée de César Borgia et de son fourreau, étant désormais défini dans l'esprit et le genre de l'invention, définissons aussi la manière et la forme.

Qu'il se manifeste par le crayon, le poinçon ou l'ébauchoir, prêt à graver sur le métal ou à sculpter le modèle d'une boîte ou d'un fourreau, Hercule, épris de l'antique, représente tous ses personnages nus ou vêtus de draperies légères. Son geste est excessif, ses divinités, ses nymphes, ses Vestales, ses Renommées sont d'une anatomie particulière ; il exagère la longueur des membres, les brise aux attaches, leur donne des poses étranges et contournées, enfin, singulière circonstance, dans le siècle classique par excellence, il fait penser aux *Décadents*, aux Primaticio, aux Rosso, à Niccolo del Abbate et à l'école de Fontainebleau. Nous savons à quelle école il s'est formé ; artiste d'un art inférieur, il a subi l'influence du *Pinturicchio*, à l'ombre duquel il a dû travailler un moment, et il a exagéré sa gracilité charmante. Hercule aime les fonds d'architecture, les horizons de ville, et détache souvent ses personnages sur des perspectives de monuments. S'il fait un ciel, les nuages, qu'il amoncelle par petits groupes, sont comme déchiquetés, et de forme bizarre, ses terrains sont indiqués comme des pavements de voies antiques et il coupe ses horizons de larges tailles ou hachures, tracées d'un poinçon libre et rapide. Son goût des devises latines (qu'il prend Dieu sait où, car il les tronque et les défigure) pourrait déjà le dénoncer ; mais il a des traits plus particuliers encore, des habitudes d'esprit et des habitudes de main, et tout un monde d'accessoires qui lui sont familiers. Ses vases de sacrifice, par exemple, qu'il dépose sur le sol, toujours de même forme, sont copiés sur des bas-reliefs antiques, comme ses encensoirs, ses cuves, ses lacrymatoires ; il multiplie les Gorgones, les trophées antiques ; il affectionne la pyramide de Cestius qui fait partie de l'iconographie de Saint-Pierre, et on la retrouve si souvent dans ses œuvres qu'elle est pour ainsi dire la signature à laquelle on le reconnaît. Il a emprunté aux grands artistes qui l'ont précédé, aux peintres des triomphes de Pétrarque, leurs allusions et leurs symboles ; la licorne reparaît souvent dans ses compositions et l'arc d'argent de Diane brille souvent dans ses ciels. Son architecture aussi le dénonce ; il fait grand, il a vu la Rome antique ; il a dû traverser Pise à une époque où la tour penchée avait reçu un appendice en forme de dôme, à moins que, n'ayant jamais connu la vieille cité pisane, ni vu de représentation exacte du monument qu'il reproduit si souvent dans ses compositions, il ait créé par l'imagination une tour penchée à son usage. Hercule, dont le nombre d'œuvres doit être considérable, puisqu'il a rempli l'Italie de ses travaux, a dû tenir *Bottega* et faire de nombreux élèves ; il n'a pas apporté une grande variété dans son œuvre : il se répète plutôt dans ses compositions et, à moins qu'il ne travaille pour un grand prince, il cache son exécution, se copie lui-même et il lui arrive d'entasser une foule de figures sur un fond sans en définir la fonction ni trahir le but. Mais en tout ceci, comme il s'agit de travail d'art *industriel*, il faut considérer le prix qu'on met à la marchandise, et il va sans dire que chacun est servi suivant sa générosité et son goût. Hercule affectionne encore certaines silhouettes qui pourraient bien ne pas lui appartenir et qu'il a dû copier dans les admirables plafonds du Pinturicchio aux appartements

Borgia. A cent lieues de distance, nous voyons passer les mêmes femmes nues portant sur la tête le vase où fume l'encens du sacrifice, figures charmantes, empruntées peut-être aussi aux bas-reliefs antiques, mais dont il brise les attaches à sa façon et que nous retrouverons dans des dessins à la sanguine du Musée de Berlin, dessins que nous regardons comme ses cartons et modèles pour des gravures de lames.

Voici pour le peintre et le sculpteur, facilement reconnaissable à tant de traits caractéristiques; l'ornemaniste est plus simple, plus vraiment classique, et on le reconnaîtra facilement encore alors même qu'il bannira la figure humaine de sa composition, car ses éléments sont peu variés; la feuille d'acanthe, le lierre antique, la ciguë, l'ache et le persil monumentisés, ramenés à la forme sculpturale concrète, sont ses éléments



Le Bœuf Borgia. — Le Caducée.

préférés. Les consoles, les cartouches, les écus et les médaillons imités de l'antique, jouent un grand rôle dans ses dispositions avec les guirlandes, les aigles, le phénix, la corne d'abondance, les flambeaux, image de la vie, empruntés au poème de Lucrèce, et les trophées pris aux parois des arcs antiques; il ne manquera même jamais de décorer de ces emblèmes l'extrémité d'une gaine dont le champ va en se rétrécissant suivant la longueur de la lame. Un point capital est à noter : il a dû vivre aussi près des grands typographes vénitiens et on sera frappé si l'on compare telle ou telle planche de ses œuvres à la première page de l'*Hérodote* de 1494, imprimé à Venise par Jean et Gregorio de Gregoriis.

Tous les traits que nous signalons, propres à tout un ensemble d'œuvres éparses çà et là dans les Musées et les collections d'Europe, serviront au lecteur à reconnaître le maître, à grouper ses œuvres, à lui constituer son individualité, comme ils ont été un guide infaillible pour nous-mêmes. Il n'y a plus lieu de continuer l'enquête à ce sujet; elle est loin d'être complète, elle est cependant concluante; le lecteur, dans le milieu où il évolue, peut la poursuivre dans la mesure de l'intérêt qu'il attache à un tel sujet. Il nous suffit d'avoir groupé une trentaine de lames et quelques fourreaux, offrant plus de cent compositions dues à coup sûr au même artiste. Nous croyons qu'en présentant ici les plus importantes d'entre elles et en nous appuyant sur ces reproductions pour la démonstration de leur identité réciproque, aucun doute ne subsistera plus sur leur attribution au même maître. Nous réserverons le catalogue raisonné pour le travail définitif et nous nous bornerons à signaler le nombre des armes dont nous avons constaté l'existence en les comparant à l'épée type de César Borgia.

Désormais, en quelque point du monde que parvienne cette démonstration qui aura sa destinée, comme tout ce qui est écrit, le lecteur pourra à son tour fixer une attribution aux autres œuvres du maître Hercule restées anonymes, et compléter ainsi le catalogue du maître.

II.

CATALOGUE DE L'ŒUVRE. — POINTS DE CONTACT ENTRE LES ŒUVRES QUI PROUVENT LEUR IDENTITÉ.

Dans cette seconde partie de notre étude, nous présenterons aux lecteurs les œuvres les plus importantes du maître Hercule, lui signalant celles qui ont entre elles les points d'analogie les plus immédiats. Il résultera de là une sécurité complète dans les attributions, en même temps que se définira mieux encore la personnalité de l'artiste.

L'idée qui a présidé à notre enquête, poursuivie bientôt dans la plupart des Musées, arsenaux et collections d'Etat, et un assez grand nombre de collections privées, dans toute l'Europe, a été celle qui guide tous ceux qui cherchent à établir l'identité d'un maître : réunir un certain nombre d'œuvres qui se dénoncent par les mêmes caractères, jusqu'à ce que se présente l'une d'entre elles qui laisse échapper le secret du nom de l'artiste.

C'est à Bologne, au *Museo Civico*, que, pour la première fois, nous avons rencontré des lames analogues à celle de l'épée de César, lames anonymes encore, mais qui ont constitué les premières pièces du dossier. La lecture du catalogue complet serait fastidieuse pour ceux qui ne sont point des spécialistes ou des collectionneurs. Nous nous bornerons à résumer rapidement le résultat de nos recherches.

Les amateurs comprendront qu'une fois l'attention fixée sur l'épée de César, prise pour type, étudiée dans son esprit et dans sa forme jusque dans les plus minimes détails où se trahit parfois l'individualité de l'auteur; tous les spécimens qui, en outre du

caractère général de l'époque (fin du xve siècle et les vingt premières années du xvie), révélaient les mêmes tendances et accusaient les mêmes habitudes d'esprit et de la main; devaient vite attirer les regards et dénoncer le maître.

Jusqu'à nouvel ordre, Paris compte sûrement dans ses collections publiques et privées quatre armes du maître Hercule : — deux épées d'abord, l'une capitale, chez M. Ressman, ministre plénipotentiaire d'Italie[1]; l'autre, superbe aussi, qui est venue au Musée de Cluny par suite du legs de M. Edouard de Beaumont, le peintre et le connaisseur émérite, dont le nom faisait autorité en Europe, dans les arsenaux et Musées d'armes. — Le *Musée d'artillerie des Invalides*, dans la même vitrine, à côté l'un de l'autre, montre une *cinque-dea*[2], à lame gravée sur fond d'or, de premier ordre, avec son beau fourreau de cuir repoussé, sculpté aussi par le maître Hercule, et, à côté, un fourreau sans lame, chef-d'œuvre du même maître, le premier qui nous ait révélé son nom tout entier par l'inscription OPVS. HERCVLIS. qui complète la signature OPVS. HERC. de la lame de César. — Enfin, dans les *Collections de M. Spitzer*, on voit une *cinque-dea* de grande dimension, à figures gravées sur fond d'or. Les autres armes du même maître, qui nous auraient échappé dans la même ville, sortiront peut-être à notre appel.

Londres. — *La tour de Londres* figurera dans le catalogue pour une seule pièce, mais la plus belle peut-être de celles de second ordre, une cinque-dea criblée de figures du maître, avec de riches architectures et des inscriptions; assez intéressante pour que nous la reproduisions, et dans son ensemble, et dans le détail. A Londres aussi, chez *Sir Richard Wallace*, dans ses riches collections, à la série « Armes de la Renaissance », nous trouvons cinq lames de même nature, dont plusieurs proviennent de la collection du comte de Nieuwerkerke, choisie avec un goût si supérieur; les autres viennent de la collection Meyrik.

Vienne, — à l'*Arsenal* et à *Ambras*, possède deux spécimens. Le catalogue de l'arsenal nous a signalé une épée, la quatrième que nous connaissions en Europe et la dernière. *Ambras* montre une cinque-dea bien conservée, d'une composition assez caractéristique pour que nous la gravions ici. A Vienne encore, le directeur du Musée de Berlin nous a indiqué dans une collection privée d'objets d'art tous d'un beau choix, chez Mme Prizbram, une cinque-dea du maître.

En Hongrie, M. Pulsky a publié, dans l'*Indicateur archéologique* (vol. II, 1882,

1. Voir l'épée sur notre planche hors texte.

2. Le vrai nom de l'épée courte à large lame, à la vénitienne, est « *Cinque-dea* »; cependant l'habitude a prévalu en raison de la forme de la lame, de nommer ces armes « Langues de bœuf ». Les spécialistes protestent avec raison contre ceux qui appliquent ce dernier nom aux cinque-dea, car l'arme dite langue de bœuf, arme d'hast, existe au xvie siècle et diffère de forme de la cinque-dea. Les vieux dictionnaires français, Duez, Roquefort et Rabelais traduisent « *Sangledez* », et les glossaires italiens, chroniques manuscrites et livres antérieurs au dix-huitième siècle, disent tous *Cinque-dea* ou *Cinquedita* pour désigner l'épée courte, large de cinq doigts; M. Edouard de Beaumont, dans ses beaux catalogues illustrés par le graveur Jacquemart, n'emploie pas d'autre expression et proteste énergiquement contre la dénomination « *Langue de bœuf* ». Nous sommes obligé de nous conformer à l'ancien usage, suivi d'ailleurs par les directeurs d'arsenaux, musées et collections.

p. 240-242), deux dessins de lames qui figurent au *Musée de Pest*, œuvres un peu lâchées de compositions, mais dont l'une a l'avantage de nous montrer la même figure, si caractéristique du maître, qui, dans le sacrifice au bœuf Borgia de la lame de César, porte sur la tête le vase des sacrifices.

Berlin est riche, mais sa richesse date d'hier; le *Musée national* d'armes a reçu en héritage du prince Frédéric Charles trois cinque-dea du type que nous recherchons, et, ce qui est une bonne fortune pour nous, sur l'une d'elles, l'artiste répète cette tour



Musée des Armures de Berlin. — La cinque-dea. — La Tour de Pise.

penchée de Pise, qui équivaut pour nous à une signature. Un détail important caractérise deux de ces lames, elles portent des inscriptions allemandes et montrent que le grand armurier italien travaillait pour la cour de l'empereur au temps de Maximilien.

En Italie, Rome possède l'arme type, l'épée de César Borgia (palais Gaetani), dont on sait l'histoire, et Bologne, dans le *Museo Civico*, garde trois cinque-dea gravées sur fond d'or, toutes les trois aux armes de la famille Bentivoglio, c'est-à-dire avec la *scie* gravée sur la poignée. La célèbre *Armeria de Turin* a trois lames courtes du maître,

dont une ornée de nielles aux armes d'Alphonse, duc de Ferrare, le mari de Lucrèce Borgia.

En Russie, le *Musée Impérial* de Tsarskoé-Célo, par suite de l'achat de la collection Basilewski, s'est enrichi récemment d'un spécimen de l'œuvre du maître, une lame dépourvue de sa poignée, très effacée, mais qui devait être fort riche de composition; sa gaîne, en cuir repoussé, est un charmant travail à mettre à côté des deux fourreaux dus au maître de Pesaro dans notre Musée d'artillerie de Paris. Une autre cinque-dea, offerte par M. Narischkine à l'empereur Alexandre II, a été gravée dans le grand ouvrage de Kemmerer « *Le Musée Impérial de Tsarskoé-Célo* ». Si nous voulions être complet, il nous faudrait signaler encore une lame qui a passé en vente à Rome en 1886 (5 avril), à la vente Alberici, une autre qui est en ce moment encore chez M. Stefano Bardini, à Florence, et une dernière enfin à Venise, au palais Balbi, chez M. Guggenheim. Ces dernières ont été signalées à notre attention par l'honorable conservateur du Musée de Berlin, M. W. Bode.

Hors l'Espagne, la Hollande, la Suède et la Norwège, où nous ne doutons point qu'il ne se cache en quelque collection discrète, des spécimens qu'on pourrait joindre à ceux dont nous avons signalé l'existence, on voit qu'un certain nombre de grandes villes d'Europe possèdent des œuvres du maître Hercule. On s'étonnera de voir que l'Armeria de Madrid, si riche par ailleurs, manque au catalogue; mais on sait que, lors d'un soulèvement populaire, un grand nombre d'armes de main ont disparu. Bruxelles et les Flandres auraient dû nous donner des résultats; Dresde, Erbach, Munich, Brunswick, Nuremberg, Meiningen, Sigmaringen nous ménagaient aussi des déceptions, et combien de bourgs, de châteaux, de manoirs au fond des provinces lointaines, malgré nos investigations répétées, doivent encore garder leur secret! Mais il faut reconnaître que les œuvres antérieures au XVIe siècle, quand elles ont un caractère précieux par le travail ou la matière, sont rares, même dans les arsenaux et collections d'Etat.

(A suivre).

Charles YRIARTE.

ANSE D'AMPHORE EN BRONZE AVEC LA FIGURE DE MÉDUSE

(PLANCHE 13.)

Parmi les antiquités récemment exposées à Odessa, à l'occasion de la VIe réunion archéologique, figurait une anse de vase en bronze représentant Méduse. Ce monument, qui excita au plus haut degré l'intérêt des archéologues, appartenait alors à l'École d'Elisavetgrad; actuellement il est conservé au Musée de l'Ermitage impérial, à Saint-Pétersbourg. J'ai pensé que son image intéresserait les lecteurs de la *Gazette archéologique,* surtout après la publication que vient de faire M. Héron de Villefosse d'une anse d'amphore du Musée du Louvre, sur laquelle figure une tête de Méduse de même style[1]. J'ai donc prié M. Yastreboff, professeur à l'École d'Elisavetgrad, de me communiquer tout ce qu'il savait concernant la découverte de ce bronze archaïque qui me parut d'une importance de premier ordre.

Les renseignements qu'il put me donner et ceux que je recueillis d'autres personnes m'apprirent ce qui suit : Le vase, ainsi que l'anse qui en faisait partie, fut trouvé non loin du village de Mastanosch, district d'Elisavetgrad, gouvernement de Kherson, dans un « kourgane » (*tumulus*) fouillé par des paysans. Ce kourgane avait environ 85 mètres de circonférence et 9 mètres de haut. Indépendamment du vase et de l'anse, on y a découvert les objets suivants : une marmite en cuivre rouge, trois amphores en terre cuite, quatre fers de lance, vingt-huit pointes de flèche en cuivre et des anneaux en bronze provenant d'une parure ou d'un harnachement. Par suite de diverses circonstances, une partie de cette trouvaille devint la propriété de l'École d'Elisavetgrad et du Musée d'histoire et d'antiquités d'Odessa. De tous les renseignements que je pus obtenir, ceux-là seuls sont authentiques quoique fort incomplets. Quant aux autres, ils me paraissent invraisemblables et je les passe sous silence.

Ainsi donc, parmi les objets provenant de ce kourgane, nous connaissons : 1° un fragment de vase doré (amphore) avec une anse en bronze[2]; 2° une marmite en cuivre[3]; 3° deux fers de lance; 4° trois pointes de flèche en bronze; 5° cinq anneaux en bronze provenant d'un harnais; 6° une amphore en terre cuite[4].

1. *Gazette archéologique*, 1887, p. 263 et pl. 33.
2. Le vase se trouve au Musée d'Odessa; l'anse que je publie appartient à l'Ermitage impérial, comme je l'ai dit plus haut.
3. Elle se trouve au Musée d'Odessa.
4. Les n°s 3, 4, 5, 6, se trouvent à l'École d'Elisavetgrad.

Je passe à la description de l'amphore en bronze et de son anse, le monument de beaucoup le plus important de toute la trouvaille, le seul même, à vrai dire, qui ait un grand intérêt archéologique. La hauteur actuelle de ce fragment de vase est de 21 cent. et sa largeur de 30 cent. Je suppose, en tenant compte de la symétrie probable des parties, qu'il devait avoir primitivement au moins 60 centimètres de hauteur. Sa partie supérieure se compose de trois bordures avec ornements festonnés. Le milieu ne porte aucune trace visible d'ornementation, mais on y remarque des vestiges de dorure. L'anse représente Méduse courant. Elle est vêtue d'une tunique sans manches serrant bien le corps. Sept tresses de cheveux pendent sur son front et une de chaque côté du visage; les yeux sont grands ouverts, le nez épaté, la bouche entr'ouverte, la langue démesurément tirée. Son sexe est indiqué par le développement de la poitrine. Les poings sont convulsivements serrés à la ceinture, les jarrets sont ployés pour la marche rapide et impétueuse. Elle a six ailes derrière le dos, dont quatre sont placées derrière la figure et deux sur les côtés de l'anse. Le haut de l'anse est contourné en spirale, son extrémité inférieure se termine par deux serpents, qui enlacent l'amphore de leurs replis et forment comme une guirlande tout autour.

Sans rechercher, après tant d'autres, à faire l'histoire du mythe des Gorgones [1], je rappellerai seulement que c'est Pausanias qui, le premier, fait mention de la plus ancienne représentation de la Méduse : il fait remonter cette image à l'époque des constructions cyclopéennes d'Argos. Overbeck suppose que le monument, dont parle le fameux voyageur grec, était du même style que les lions de Mycènes. Pausanias (III, 17, 3) nous apprend aussi que Guitiades (724 av. J.-C.) fit figurer ce personnage mythologique dans un groupe en bronze. Le type primitif de la Méduse de face, tirant la langue, est reproduit sur les monnaies de villes nombreuses, telles que Athènes, Populonia, Corinthe, Neapolis (Macédoine), etc. Parmi les monuments de la sculpture et de la céramique qui nous sont parvenus, rappelons la métope de Sélinonte qui représente Persée tuant Méduse, le fameux antéfixe de l'acropole d'Athènes trouvé par Ludwig Ross et les dessins de nombreux vases étrusques. En général, nous remarquons que les artistes de la plus ancienne époque de l'art grec représentent Méduse comme un être démoniaque vaincu par le héros Persée. Dans ces divers monuments, le visage de Méduse exprime la souffrance la plus atroce; les yeux sont grands ouverts, la bouche grimaçante et la langue tirée entre deux rangées de dents aiguës. En un mot, les artistes se sont efforcés de la rendre repoussante et hideuse en exagérant à dessein la difformité du visage et la dureté des traits. Peu à peu, cependant, ce type perd son caractère primitif : l'expression de souffrance convulsive disparaît, les yeux et la bouche paraissent le plus souvent fermés, les cheveux sont rejetés en arrière. Enfin, à partir d'Alexandre, les traits du visage deviennent beaux, des serpents se dressent sur la tête de cette jolie jeune fille effrayée. Il ne reste bientôt plus, pour justifier son nom de Méduse, que les

1. Voir surtout Janus Six, *De Gorgone*, Amsterdam, 1885, in-4°.

petites ailes qui se voient encore sur les tempes. Alors, le mythe de Méduse est intimement lié à celui de Poseidon, de Chrysaor et de Pégase. Nous voyons ainsi que la tête de cet être mythique, qui était à l'origine l'emblème de l'horreur et de la crainte (souvent indépendamment de l'ensemble du corps), finit par être envisagée exclusivement au point de vue de la beauté plastique. Et si, à l'origine du mythe, Méduse est destinée à tout obscurcir dans la nature, par contre elle apparaît dans la suite comme la protectrice des vivants et des morts. Comme preuve à l'appui de cette théorie, nous pouvons mentionner les tombeaux de Kertch et de la presqu'île de Taman, sur lesquels sont représentés les masques de Méduse, qui figuraient dans les funérailles[1].

En comparant l'image de Méduse figurée sur l'anse de bronze du musée de l'Ermitage avec celles des tombeaux que je viens de citer, je trouve que, par son mouvement, sa puissante musculature et ses jambes de longueur inégale, elle se rapproche sensiblement des monuments de l'art grec du VIe siècle. Toutefois la bouche entr'ouverte, les vêtements et la perfection relative du travail semblent indiquer un style de transition. On pourrait donc rapporter cette œuvre remarquable à la fin du VIe ou au commencement du Ve siècle. C'est aussi vers cette époque que je placerais la tête de Méduse de l'anse d'amphore du Musée du Louvre publiée par M. Héron de Villefosse, ainsi que la Méduse courant de la collection de M. Louis de Clercq dont parle le même savant[2].

Il est permis de supposer que l'amphore en bronze, dont nous publions l'anse, fut apportée de la Grèce propre, sinon de la Grande Grèce, dans l'une des colonies grecques de la Sarmatie, de la Chersonèse Tauride ou du Bosphore Cimmérien, d'où elle passa chez les Scythes, si toutefois le kourgane où elle a été trouvée peut bien positivement être considéré comme scythique : les objets qui y ont été découverts (marmite, flèches, amphore) et la localité même militent, devons-nous dire, en faveur de cette hypothèse.

Moscou, janvier 1888.

A. PODSCHIWALOW.

1. Voir les *Antiquités du Bosphore Cimmérien*.

2. *Gazette archéologique*, 1887, p. 265.

LES FOUILLES RÉCENTES

DE L'ACROPOLE D'ATHÈNES

(Planches 9, 10 et 11.)

(*Suite*[1]).

La polychromie de ces statues en est une des curiosités. Il est assez rare de trouver trace d'un ton posé sur les nus. M. Furtwængler, il y a huit ans, n'en citait que deux exemples[2], et ce sont des sculptures de petites dimensions. L'une est une petite tête[3] dont le style n'est presque plus archaïque : c'est celle d'une femme, trouvée en 1877 auprès de l'Erechthéion, et qui a du rouge non point sur les cheveux, mais sur le visage entier, principalement sur la partie de la joue qui touche le nez et sur les lèvres. L'autre exemple est une figure d'homme assis[4], dont un fragment semble prouver que le nu y était rouge, tandis que le vêtement n'avait point de couleur. De son côté, M. Mylonas verrait volontiers sur les nus un coloris très léger, assez fort pour adoucir l'éclat trop blanc du marbre, assez faible pour demeurer inaperçu au premier coup d'œil : ce serait une sorte de polissage[5].

La statue d'Anténor, qui est très polychromée, peut nous servir de type général[6]. Les cheveux en sont rouges. Les yeux en revanche ne sont pas coloriés, mais creux et incrustés d'une pierre qui ressemble au cristal; l'iris est creusé à son tour et devait contenir une masse colorée, avec une prunelle noire; les cils sont de métal, et la pointe en manque presque partout[7]. Le vêtement est tout semé de fleurs dont les feuilles sont alternativement rouges et vertes; le khiton semble avoir reçu un ton de pourpre; il y a encore diverses couleurs, l'une qu'on ne saurait déterminer exactement sur le méandre de la bordure, ailleurs une pourpre claire qui était le fond du vêtement et se retrouve

1. Voir plus haut *Gazette archéologique*, p. 28.

2. *Mittheil.*, 1880, p. 24. M. Charles Garnier, étudiant le temple d'Egine, ne doute point que les chairs n'aient été coloriées : pour lui, la question ne peut s'élever que sur le plus ou moins d'intensité du ton posé. Pausanias dit, il est vrai, que les chairs de quelques statues étaient vermillonnées : M. Garnier croit au moins qu'elles étaient peintes avec un enduit transparent, une couleur diaphane, une cire qui pénétrait dans la matière. C'est l'idée reprise depuis par M. Mylonas.

3. Homolle, *B. C. H.*, 1877, p. 118.

4. Schœne, *Griech. Reliefs*, n° 83, et *Mittheil.*, 1878, p. 185.

5. Mylonas, Ἐφ. αρχ.

6. Studniczka *Jahrbuch des K. D. Arch. Instituts*, de 1887.

7. Une autre tête (Furtwængler. *Mitth.*, 1881, p. 187) avait les yeux creusés et pleins d'une matière qui y était fixée par de petits clous dont la trace est visible encore, quatre à gauche et cinq à droite.

bien sur la bande du khiton, ici du cinabre assez clair, là un ton qui flotte aujourd'hui entre différentes nuances de vert et de bleu. Le bracelet du bras droit est vert foncé.

Faute de pouvoir décrire longuement la polychromie des œuvres archaïques en Attique, je me borne aux indications utiles. La tête Jakobsen garde une peinture qui n'est guère effacée, grâce au séjour prolongé qu'elle a dû faire dans le sol. « Les cheveux, dit Rayet, en sont d'un rouge brun encore assez vif. Les globes des yeux sont cernés, le long des paupières, d'une ligne rouge très apparente. Les lèvres ont conservé une teinte rosée. Les chairs sont toujours restées blanches. » Ajoutons que la prunelle paraît avoir été peinte, bien que la trace laissée par la couleur soit presque imperceptible. — La tête Rampin est de même. « Les cheveux gardent de nombreuses traces d'une teinte rouge, ainsi que la barbe. Au dessus de la lèvre supérieure, un trait de la même couleur indique un léger duvet. L'iris était également rouge ; la pupille noire. Une ligne en creux, tracée très finement, entoure l'iris ; une ligne semblable se remarque aux sourcils qui probablement avaient reçu une coloration comme la barbe et la chevelure[1] ». Le reste du visage était blanc, suivant Dumont ; il n'a reçu, d'après Rayet, « qu'une teinte extrêmement légère et qui n'a laissé aucune trace. » — La tête du Louvre ne présente plus un vestige de coloration. Néanmoins on ne doute pas qu'elle n'ait eu la chevelure peinte, peut-être en brun rouge. — La tête d'Aristion par Aristoklès a des traces visibles de peinture. La crainte de les endommager avait empêché de prendre un moulage ; l'expédition prussienne en 1862 n'hésita pas à le faire, et l'on sait de quel air triomphant Overbeck loue « cette énergie » qui aurait pu porter atteinte à une si belle œuvre[2]. Les cheveux et la barbe sont brunâtres, la cuirasse bleu-noir, le fond de la stèle rouge, et le nu n'a pas de traces de couleur.

L'œil est une des parties du corps qui ont le plus embarrassé les maîtres archaïques de ce pays ; pour le rendre, ils ont eu recours à divers moyens. L'intérieur en est tantôt concave, comme dans beaucoup de statues de l'époque romaine, tantôt convexe avec des traces de couleur qui indiquent l'iris. Tantôt c'est du vermillon qui finit par devenir brun ; tantôt, d'une manière plus soignée, la ligne des paupières et des sourcils est relevée par une couleur sombre, le cristallin est cerclé de noir et rempli de vermillon, le noir de l'œil est indiqué. Ce travail des yeux est très intéressant. La tête du Louvre a les yeux bien ouverts, fendus en amandes, très saillants, enchâssés entre des paupières minces que cernent des arêtes vives ; les prunelles en sont indiquées par une saillie légère et ménagée sur le globe. Les yeux gros et proéminents sont tout à fait obliques sur les vieilles métopes de Sélinonte ; en Attique aussi, dans les commencements de l'école, on rencontre ces yeux circulaires et très écarquillés, puis ce sont les yeux en amande et allongés. Un procédé fréquent est de faire presque rectiligne la paupière inférieure et de couder l'arc supérieur d'une manière excessive : de cette façon s'explique l'épithète homérique ἑλικοβλέφαρος. Ceux du Moskhophore rappellent enfin l'une de curieuses

1. Rayet. | 2. Overbeck.

découvertes de M. Karapanos à Dodone : ces yeux en pierre calcaire calcinée, avec prunelles mobiles en cristal de roche et qui proviennent probablement d'une grande statue en bois[1].

La structure de ces statues présente un intérêt qu'ont signalé les éditeurs des « *Musées d'Athènes* ». D'après eux, elles se composent de plusieurs morceaux, « pour éviter sans doute les difficultés du transport et de la taille de grands blocs de marbre. Les pièces rapportées sont en particulier les pieds jusqu'à mi-jambe, l'avant-bras, quelquefois la tête. Les diverses parties sont ajustées d'une manière étrange et toute nouvelle, qui diffère complètement de celle des chevilles de bronze. Ici le morceau rapporté se termine par une saillie qui fait cheville, et qui, revêtue d'une matière agglutinante de couleur blanche, s'emboîte dans un trou d'égale grandeur pratiqué dans la partie correspondante. Cette matière n'est point du plâtre, comme il paraîtrait de prime abord : c'est de la chaux, ainsi que l'a affirmé un professeur d'oryktologie ». Ajoutons à ces remarques que la saillie qui fait cheville est percée d'un trou rond, lequel correspond avec deux trous analogues dont est percée la partie correspondante du bloc de marbre, quelquefois avec un seul trou. On peut même remarquer, sur deux statues, une rigole assez profonde qui correspond à ces trous et qui semble destinée soit à y introduire une tige de métal, soit à y couler quelque matière en fusion.

Quelques-unes ont la forme d'un xoanon. Le premier qu'on ait connu autrement que par la lecture des textes anciens, c'est l'Artémis dédiée par une Naxienne, érigée à Délos, probablement sculptée par des maîtres de la plus vieille école de l'Archipel, celle de Chios. Retrouvée et publiée par M. Homolle[2], elle est pus grande que nature ; elle avait un aspect de colonne aplatie ; les pieds y sont à peine indiqués ; deux montants, appliqués le long du corps, tiennent lieu de bras ; on admet volontiers que les yeux n'étaient point ouverts. M. Homolle publiait en même temps des débris, trouvés tout auprès, qui indiquaient des xoana d'un art meilleur. Dans le premier, la poitrine est moins plate, la gaine des jambes moins carrée ; le contour en est presque suivi ; le bras droit seul pend ; le bras gauche est plié et la main venait en avant. Dans le second fragment de Délos, les cheveux sont mieux arrangés, le sein modelé plus attentivement. Le xoanon de M. Homolle, avec ses bras collés aux côtés, sa chevelure laide, son corps plat et serré dans une robe trop étroite, ses yeux probablement clos, ne nous dirait presque rien, si l'inscription de la base ne nous avertissait de respecter cet ouvrage informe, offrande de la pieuse Nicandra, et d'y voir l'image de « la déesse qui atteint de loin et qui aime à darder ses traits ». Le xoanon de M. Paul Girard[3] plaît davantage, avec sa longue tunique de fine étoffe, qui est soigneusement rayée et qui drape d'une manière stricte.

1. Karapanos, *Fouilles à Dodone*.

2. Homolle (*B. C. H.* III, 1879, p. 3 et 39, pl. I. — De antiquissimis Dianæ simulacris deliacis, 1885); *Cf.* Kavvadias, *Catal. du Musée central* n° 1.

3. Paul Girard, *B. C. H.*, IV, 1880, p. 483. *Cf.* le xoanon d'Eleusis, trouvé en 1882, probablement fait en marbre de Paros (Philios, Ἐφ. ἀρχ., 1884, p. 179, pl. 8, n°s 1 et 1a ; Kavvadias, *Catal. du Musée central*, n° 5), et aussi les trois xoana du sanctuaire d'Apollon Ptoos, trouvés en 1885 et 1886, taillés dans une sorte de tuf (Holleaux, *B. C. H.*, 1886, X, pl. 7 ; Kavvadias, *loc. cit.*, n°s 2 à 4.

Il y a, à l'Acropole, dans la cinquième salle du Nord, une statue (n° 62) qui me rappelle beaucoup cette Héra Samienne. Ses deux vêtements font des plis roides. Sur le bras droit, qui est nu depuis le dessus du coude, il y a des crevés. Le khiton est serré à la taille; l'himation laisse voir un peu de la ceinture, pend à gauche fort peu, reste très court par derrière et tombe à droite en deux longues bandes qui partent du dernier crevé et vont jusqu'à mi-jambe. Les cheveux sont courts sur la nuque et ne se déroulent point sur les seins; la main gauche appuie contre la poitrine un gros objet rond qui n'est pas distinct; la main droite pend raide et est fermée le long de la jambe; il n'y a pas trace de couleur. L'Héra Samienne est également vêtue de ce costume compliqué, la tunique aux nombreux plis parallèles, avec la ganse étroite qui la serre à la taille, l'étrange châle avec ses agrafes qui le retiennent sur l'épaule droite et le bras droit; elle a, de plus, un manteau que M. Paul Girard suppose fait d'une étoffe épaisse et lourde, attaché par devant au cordon qui sert de ceinture, porté sur la hanche gauche et drapé lourdement, sans plis, sur toute la partie postérieure de la statue.

L'Acropole a encore fourni un autre xoanon, le plus beau qui existe : la tête, qui est admirable, en est bien conservée ainsi que les couleurs. Dans celui de Délos et dans celui-ci[1], le corps s'amincit de même au dessus des hanches : c'est là que s'est faite la cassure du premier. La taille est serrée par une ceinture bien visible sur les deux. Mais voici une différence. Dans le xoanon de Délos, les bras étaient appliqués le long du corps; ils ont été rompus du même coup; la pièce s'est détachée et n'a pu être retrouvée. Dans le xoanon de l'Acropole, le bras droit seul pend le long du corps, et n'a pas trop souffert de la chute; le bras gauche est replié; il reste un fragment de la partie qui se portait en avant; la main a disparu. La partie supérieure des deux xoana a été différement traitée par le temps. Celui de Délos a beaucoup souffert. Les eaux l'ont rongé; la tête est à peu près méconnaissable; la chevelure parait à peine par devant et pas du tout par derrière. Celui de l'Acropole est bien moins usé, le visage est admirable de vie et d'expression. Celui de Délos est plat; celui de l'Acropole est soigné, et l'on sent la saillie des mamelles sous la chute de l'himation raide. La ceinture est traitée de même dans les deux. Les hanches s'y arrondissent de même par dessous, et le torse s'y évase de même par dessus. Leur partie inférieure est admirablement conservée : celui de Délos a une espèce de plinthe saillante où reposent les pieds accolés l'un à l'autre, et celui de l'Acropole n'est pas représenté dans une attitude plus animée. Les deux statues sont vêtues d'un khiton long, étroit, presque collé sur le corps, dépourvu de plis, serré à la taille par une ceinture dont les bouts retombent par devant. Mais, sur celle de Délos, on ne les distingue pas, et sur celle de l'Acropole, on reconnait un second vêtement qui s'applique, sans plis, sur le dos et les parties latérales du corps, et un court himation de dessus qui ne couvre que le torse et s'arrête de façon à laisser voir la ceinture et la dépression de la taille. Ajoutons que le xoanon de l'Acropole était polychromé. Un ornement en spirale

1. Statue n° 71. Sophoulis, *Musées d'Athènes*, pl. x. C'est l'une des figures de notre planche 10.

peint en vert court sur le bord du khiton; on remarque aussi deux petites croix vertes; les cheveux et les lèvres sont rouges.

Nous n'insisterons point sur la question de savoir de quel marbre sont faites les œuvres de cette école. M. Lœschcke[1] dit que la plupart sont en Paros; mais quelques-unes aussi sont en marbre du Pentélique[2] ou même de l'Hymette[3].

L'une de ces statues a certainement un aspect différent des autres : celle qu'on attribuerait volontiers à Arkhermos le Khiote (salle d'honneur n° 82). Les lecteurs de la *Gazette* se rappellent la curieuse Aphrodite que Fr. Lenormant a publiée ici même il y a onze ans : c'est la statue découverte à Marseille, portée au musée de Lyon[4]. Il avait soutenu que ce n'est pas un travail cypriote, puisque la matière n'est pas du calcaire, mais une œuvre ionienne, qui n'a pas dû être sculptée à Massilia, mais qui sera venue d'Ionie, avec les compagnons d'Euxène et de Protis. Le type en est beaucoup plus semblable à la plupart des statues qu'on a trouvées depuis, soit à l'Acropole, soit à Eleusis, et rappelle fort peu celles que Lenormant citait à tort, les statues des Branchides que Newton a rapportées au British, celles de la nécropole de Milet que Rayet a ramenées au Louvre. C'est bien le genre de nos sculptures attiques, même disposition des nattes sur le front et sur les seins, même chute de la chevelure sur le dos, même plissé roide des vêtements, même sourire. Ce qu'il y a de particulier dans l'Aphrodite de Lyon, c'est la colombe qu'elle porte sur la main droite et la coiffure qui l'avait autrefois fait prendre pour une divinité gauloise. Ce qui est étrange, c'est qu'elle rappelle fort peu celle de nos statues que l'on trouve particulièrement ionienne. Le n° 82 n'est pas coiffé de la même façon que les autres statues qui l'entourent; l'expression de ses yeux est différente, l'arrangement de sa chevelure, le travail du marbre. Ses yeux sont petits, peu saillants; ses cheveux, dénoués sans être bouclés sur le front, sont nettement divisés au milieu de la tête et tombent sur les épaules sans former de tresses savantes; ses lèvres minces ne sourient pas; sa main gauche tient une pomme ou une grenade qu'elle presse sur son sein; enfin il n'y a aucune trace de polychromie.

Il faut maintenant aborder l'étude difficile et compliquée du costume de nos statues, aussi et de leur coiffure, sans nous y arrêter longtemps.

Tout d'abord, la mode ionienne des longs vêtements conduit à des erreurs faciles, et fait voir partout des femmes. Ainsi les personnages virils, assis, dans lesquels on reconnait des greffiers, ont été pris pour des femmes; ainsi le personnage qui monte en char;

1. Lœschcke, *Mittheil.*, IV, 1879 — cf. Studniczka, *Jahrbuch des arch. Instituts*, 1887, p. 137.

2. Par exemple, la tête Jakobsen, les fragments du Louvre, etc.

3. Par exemple, le cavalier de Vari, etc...

C'est le marbre qu'affectionnait un artiste dont nous avons omis le nom, Simmias : il avait fait, dit-on, un Dionysos que les vendangeurs barbouillaient de marc pris au pressoir et de figues écrasées (Beulé, *Gaz. des Beaux-Arts*, XV, p. 494).

4. F. Lenormant. Celle dont nous parlons ici, est publiée par Sophoulis (*Musées d'Athènes*, pl. IX), *Gaz. archéol.*, 1876. Celle de F. Lenormant est encore étudiée par M. Hipp. Bazin (Paris, Leroux, 1886), qui lui compare, dans une certaine mesure, une statue marseillaise du Musée d'Avignon, qui est vraisemblablement une copie romaine du type archaïque d'Artémis Siktynnè (*Revue archéol.*, 2e sér., t. VIII, 1886, p. 257 sq., pl. 26).

ainsi, dans le bas-relief de l'offrande à Athêna, une des figures qui se présentent devant la déesse. D'une manière générale, ces statues féminines ont un khiton peu large et qu'une main saisit dans le bas, et par dessus un himation régulièrement plissé que des agrafes retiennent à l'épaule. La plupart du temps cela forme une sorte de crevé. Une des statues qui est habillée avec le plus d'élégance, c'est celle d'Antênor[1]. Les dessins de son vêtement ont été en grande partie gravés par le sculpteur, avant qu'il en accusât les sinuosités par le travail du pinceau. Le péplos ionique est semé de petites fleurs étoilées à huit feuilles, lesquelles sont rouges et vertes alternativement, inscrites dans des cercles gravés et disposés d'une façon fort régulière. On y voit aussi des méandres assez compliqués : quant au khiton, il semble qu'il ait été peint en pourpre. — Ailleurs[2], voici une statue dont le bras droit est étendu et tient un objet circulaire où il y a des traces de vert, tandis que le bras gauche est ramené sur la poitrine et y presse un vase rouge ou peut-être une grenade. Cette statue a un vêtement de dessous serré par une ceinture qui se termine par devant en deux rubans garnis d'une broderie quadrillée et indiquée au ciseau : l'un d'eux a des traces de vert. Sur ce khiton, il y a, de loin en loin et alternativement, des étoiles rouges à cinq branches et des croix gammées. Le vêtement de dessus a dû être rouge : la bordure en est une grecque régulière qui était peinte; enfin, de chaque côté pendant à l'angle, deux glands qui sont rouges. — Ici le khiton semble vert, le péplos est bordé de lignes rouges et vertes; ailleurs il s'y joint une série de points rouges, ailleurs une ligne de vert foncé et une ligne de vert clair qui sont séparées par un espace où il n'y a point de couleurs; çà et là, dans l'étoffe, se voient des étoiles à huit branches où alternent le rouge et le vert. — Là, le vêtement de dessous porte une bordure large : c'est une série de grecques vertes, larges, d'où se détachent un grand nombre de petites lignes également vertes et qui s'opposent l'une à l'autre. Entre les grecques il y a, de loin en loin, un grand espace carré qui semble avoir été rouge : il y a un endroit, à la ceinture, où le vert des grecques devient brusquement un bleu vif, ce qui prouve que l'oxydation n'a pas eu lieu partout de la même manière. L'himation n'est pas moins richement brodé. La bordure en est une série de petits carrés verts où se voit une large croix blanche qui porte elle-même, en son milieu, une fine croix verte. Ces carrés reposent sur une bande rouge ou violacée que flanquent, de chaque côté, une ligne verte et au dessous encore une série de points verts. Les statues auxquelles le musée n'a pas fait l'aumône d'une vitrine, si elles sont moins belles, moins grandes, moins polychromées, si elles n'ont ni tête ni bras, méritent au moins un coup d'œil rapide. On y voit encore des méandres verts qui courent sur des bordures de khitons, des bandes d'un vert uni qui ornent l'himation rejeté sur l'épaule; ailleurs, de grands rectangles verts, etc.... L'une d'elles est chaussée d'une sorte de babouches rouges dont la pointe n'est pas très relevée : c'est celle qui

1. Studniczka, *Jahrbuch*, *loc. cit.*; Kavvadias, *Musées d'Athènes*, pl. VI (statue nº 86 : 5e salle du nord).

2. Salle 5 du nord, le long d'un mur (nº 63).

tient un oiseau. De plus, elle rappelle l'Athêna archaïstique de Dresde par la bande plate qui pend au milieu des jambes. Ici nous ne voyons pas les travaux d'Hercule représentés sur de petits cadres sculptés, mais nous devons admettre qu'il y avait plusieurs sujets peints sur cette étoffe qui, comprimée un instant par la ceinture, retombe avec une symétrie élégante : ces plis devaient être figurés comme riches en broderies, mais ils n'ont gardé que de faibles traces de couleurs. Une autre statue (n° 75) nous est aussi conservée jusqu'aux pieds : elle était chaussée d'une légère crépide. On y voit, une fois de plus, quel soin les sculpteurs archaïques apportaient au travail des parties inférieures. Les doigts de ce pied sont élégants, les ongles minces et finement taillés dans le marbre, les phalanges délicates et indiquées avec coquetterie; les phalangettes surtout un peu comprimées, ressortent avec infiniment de grâce. La chaussure est simple et retenue par un lien léger qui se noue sur le cou-de-pied à une autre lanière qui part à peu de distance du bout et passe entre le gros orteil et le second doigt. Le pied de droite a péri. Nous avons fort peu de statues archaïques dont la chaussure ait survécu au temps : la Nikê semble en avoir porté une rouge, ornée d'or, et qui était probablement ailée, deux pieds de cavaliers, une rouge, garnie d'une semelle, décorée d'ornements de métal dont il reste seulement trois goujons d'attache, en bronze.

M. THÉOXÉNOU.

(A suivre.)

LES FOUILLES RÉCENTES

DE L'ACROPOLE D'ATHÈNES

(Planches 7, 8, 9, 10, 11 et 16.)

(*Suite et fin*[1]).

La coiffure des statues est des plus compliquées. Il y en a qui ont un casque ou un pilos ; la plupart sont tête nue. Les cheveux tombent sur le front, pendent en masse sur la nuque, se déroulent en tresses le long de la poitrine et sont généralement surmontés d'une stéphanè. Tantôt celle-ci n'est qu'un cercle posé ; tantôt c'est un long ruban souple qui se noue et dont les nœuds pendent sur la masse de cheveux qui couvre la nuque. Tantôt il y a simplement des dessins polychromés, tantôt il y a eu des ornements de métal qui tenaient par des goujons, tantôt il n'est pas resté la moindre trace. Presque toujours la chevelure est rouge. M. Studniczka[2] citait deux exceptions : ce sont des statues trouvées en 1882 et qui ont une chevelure feuille-morte, probablement peinte autrefois en ocre. J'y joins la ravissante tête de jeune homme qui a été trouvée cette année[3]. Les cheveux étaient indiqués au ciseau et au pinceau ; les lacunes du premier travail disparaissaient sous la couleur. C'est la convention habituelle de l'époque archaïque : M. Collignon en rappelait dernièrement[4], comme exemples, la métope d'Olympie qui est au Louvre, puis, un des personnages du fronton d'Égine, etc... Il signalait la tête du Louvre qu'il a publiée, comme une des plus intéressantes : mais, en ce qui concerne les spirales de métal, ce n'est pas le premier document qui se rencontre. M. Furtwängler a déjà publié[5] une tête qui est attique, elle aussi, et qui vient de l'Acropole. Les cheveux ondulent richement sur le front, descendent sur les oreilles sans les couvrir, passent derrière elles pour se dérouler librement. La boucle qui se détache à gauche est serrée, sur la nuque, par une spirale de métal qui fait trois tours et ne peut être prise pour un ruban plat. Ces cercles devaient être reliés au ruban qui passe sur le haut de la tête ; autrement cette touffe de cheveux n'aurait pu demeurer dans une telle position[6]. C'est

1. Voir plus haut *Gazette archéologique*, pp. 28 et 82.
2. Studniczka, *Mittheilungen*, 1886.
3. M. Staïs la publiera dans le prochain nº de l'Ἐφ. ἀρχ. (salle d'honneur).
4. Collignon, *Gaz. arch.*, 1887.
5. Furtwängler, *Mittheil.*, VI, 1881, pl. 7, p. 180.
6. Helbig, *Atti dell' Academia dei Lincei*, 1880, p. 482 ; cf. aussi son livre récent *das Homerische Epos*, et le *Bullettino* de 1882, p. 17, note 1.

le premier monument qui ait confirmé l'hypothèse de M. Helbig, qui ait expliqué la présence de ces spirales près de la tête des morts dans beaucoup de tombes antiques, qui ait permis de s'imaginer la chevelure d'Euphorbos dans Homère, des Ioniens dans Asios, et des Athéniens coiffés de cigales d'or. La tête attique du Louvre en est une preuve nouvelle. On voit que cette coiffure archaïque est aussi monotone que variée : les unes ont sur le sein les mèches dont nous avons parlé, d'autres n'en ont point, et l'on passerait des heures entières à examiner dans le menu la chute des cheveux soit sur le front, soit sur la nuque, leur disposition en tresses et en nattes, leur enroulement autour de la stéphané, et la façon dont les maîtres ont rendu ces mille détails.

M. Kavvadias a remarqué que la tête de ces statues archaïques est d'ordinaire « surmontée d'un clou de bronze fixé au milieu du crâne, et dont on ne peut que difficilement comprendre l'emploi. Peut-être servait-il à supporter un parasol destiné à préserver ces sculptures, placées en plein air, contre la pluie et le soleil[1]. » Ce n'est point nouveau. La tête Rampin présente au sommet du sinciput une cavité presque ronde et dont le diamètre est environ de deux centimètres[2]. « Il y reste encore un morceau de fer et des parties d'une composition sulfureuse qui servait à la soudure. Je ne crois pas qu'il faille penser à un tenon. Une tache brune d'oxyde qui s'étend en forme de triangle irrégulier, sur un espace de cinq à six centimètres, dans tous les sens, semble indiquer une applique. » Dumont en ignorait la vraie nature. Il remarquait que les cheveux sont travaillés derrière la tête, peints avec autant de soin que par devant : donc la statue devait se voir librement de partout, et l'applique, occuper peu de place. Rayet a supposé que c'était la cigale d'or. L'Athêna du vieux Parthénon[3] présente le même trou au sommet de son casque, ainsi que la plupart des autres statues qui sont nu-tête. M. Philios[4] n'a pas manqué de remarquer qu'on le trouve aussi sur beaucoup de têtes des frontons du grand temple d'Olympie. A ce propos, Treu n'a pas eu la même idée que l'éphore-général. Il ne croit point que ce couvre-chef fût toujours sur la statue ; il pense qu'elle le portait seulement lorsqu'on la mettait en place et lorsqu'il fallait achever les parties supérieures du temple, c'est-à-dire seulement lorsque l'œuvre du maître était exposée à un accident[5], M. Philios admettait volontiers cette explication de Treu pour la statue d'Eleusis qu'il publiait et pour les autres, parce qu'il pense qu'elles faisaient partie de métopes ; pour la tête casquée[6], il croyait plutôt à l'agencement d'une crinière en métal ; enfin, il se demandait s'il n'y avait point à chercher une autre réponse pour

1. Kavvadias, *Musées d'Athènes*, p. 6. Cf. Holleaux, *B. C. H.* 1887, XI, p. 1 sqq.) qui a trouvé, en mai 1886, dans le sanctuaire d'Apollon Ptoos, une tête emmanchée d'une tige de fer qui la traverse de part en part. Voir notre pl. 11 qui reproduit les deux faces d'une des plus belles statues de l'Acropole (Kavvadias, *loc. cit.*, pl. VII et VIII). Sa hauteur est de 0,80; sa largeur de 0,29. M. Kavvadias s'appuie sur un passage d'Aristophane (*les Oiseaux*) qu'il a savamment interprété au profit de sa théorie.

2. Cela ne paraît ni sur la gravure de Dubouchet (*Mon. grecs*) ni sur l'héliogravure de Dujardin (*Mon. de l'art antique*).

3. 2e salle du nord (no 23).

4. Philios, Ἐφ. ἀρχ., 1883, p. 96 en note. Cf. Kavvadias, *Catal. du Musée Central*, no 27.

5. *Ausgrabungen*, IV, 28 à 29.

6. Celle de l'Athêna du Vieux-Parthénon.

ce problème. M. Kavvadias l'a trouvée : mais se figure-t-on volontiers des statues qui bravent le soleil et la pluie à l'aide d'un parasol fixé au milieu de leur crâne ? M. Studniczka vient d'avoir une idée que je préfère[1] : d'après de petits bronzes où l'on voit de grandes fleurs s'élever sur la tête des personnages, il pense que la tige de bronze qui était enfoncée au haut du crâne de nos statues, s'épanouissait en une sorte de feuille de lotus. Quant au goujon sur la tête d'Athêna, il s'explique aisément. Il fixait un de ces hauts cimiers auxquels était attachée la crinière du casque, comme sur le beau vase d'Andokidès[2]. Elle le porte dès sa naissance et dès qu'elle sort de la tête de Zeus, comme la plupart des peintres l'ont représenté sur les vases[3] ; elle le porte dans les batailles qu'elle livre. Rien de plus naturel que d'imaginer un long goujon de bronze fixé dans le crâne de la statue, et se développant ensuite en forme de crinière : on peut supposer aussi qu'il avait l'aspect d'un cou de cygne, d'après une petite statuette en bronze de la Promakhos[4].

La parure de ces statues est simple. Elle consiste d'abord en boucles d'oreilles. Ou bien elles sont taillées dans le marbre même et font partie du bloc de la statue ; ou bien elles étaient en métal, rapportées, fixées à des trous qui subsistent dans le lobe des oreilles. Ce sont des bijoux très simples, de forme ronde, de décoration sobre. Les unes sont toutes blanches et ne portent aucune ornementation, soit qu'elles n'aient jamais été polychromées, soit que la couleur en ait disparu complètement ; d'autres n'ont pas conservé de couleur sur leur surface plane, mais sur leur partie épaisse paraît seulement ce même vert foncé qui recouvre entièrement certains pendants d'oreilles. Les unes présentent de simples traces d'ornements indiqués à la pointe du ciseau, sans qu'il reste le moindre vestige de couleurs ; une paire offre une surface circulaire qui a bien conservé sa couleur, avec huit rayons d'un vert foncé qui partent du centre et qui divisent également la circonférence du bijou, avec un cercle peint en vert et les secteurs coloriés en rouge ; une autre paire est concave plutôt que plane, avec le centre nettement indiqué par une partie circulaire qui fait saillie et qui est peinte en vert foncé, avec des rayons violacés qui divisent le reste du bijou et y déterminent en quelque sorte des rosaces. Le Moskhophore aussi a des pendants d'oreilles[5].

Une autre parure, ce sont les bracelets et les colliers ; mais ils sont rares sur ces statues archaïques. L'une porte au bras gauche un bracelet en forme de serpent, de couleur verte assez foncée ; il a peut-être été recouvert de bronze[6]. Les autres qui en portent les ont tous d'une forme toute simple et qui ne rappelle point le serpent. Ceci

1. Studniczka, *Jahrbuch des arch. Institutes*, 1887.

2. Cf. Collignon, *Mythologie figurée* (Quantin).

3. Voir passim dans l'*Élite Céramographique*, 1er vol. Cf. Walter Leaf, *Notes on Homeric Armour* (*Journal of Hell. studies*, 1883, p. 293).

4. Vitrine de la 5e salle du nord. Cf. Mісhaelis dans les *Mittheil.* de 1887, XII, p. 143. Sera prochainement publiée dans la 2e livraison de l'Ἐφ. ἀρχ. de 1887.

5. Sophoulis, *Musées d'Athènes*, pl. XI (c'est notre planche 7). La base de cette statue a été retrouvée au commencement de cette année, avec une partie de la dédicace : malheureusement il manque le nom de l'artiste.

6. Voir l'une des figures de notre pl. 10 ; c'est la pl. V de Kavvadias, *Musées d'Athènes*, 1re livr. Sa hauteur est de 1.19, et sa largeur de 1.10.

surprend : le lexicographe Mœris l'Atticiste dit que les ὄφεις étaient particulièrement usités en Attique, plus que les simples ψέλια. Quant aux colliers, c'est à peine si j'en vois un seul, indiqué sur le marbre même et représenté comme une suite de grains enfilés[1]. Peut-être y en avait-il de bronze ou d'or, qui ont péri : ce qui est sûr, c'est que la Nikè archaïque a sur la gorge neuf trous assez profonds où l'on a dû fixer un bel ornement de métal, que l'Athêna du vieux Parthénon en a un, sur la gauche de la gorge et près de la boucle de cheveux qui s'y déroule.

C. Types de fantaisie.

1° Dans la salle d'honneur, il y a deux sphinx de marbre. L'Attique en avait déjà fourni un, celui de Spata, à l'occasion duquel M. Milchhœfer a écrit un long article où il considère ces animaux fantastiques comme des monuments funéraires[2]; l'art archaïque en avait aussi fourni un de bronze, celui d'Olympie, qui a deux têtes. Ceux de l'Acropole ont été trouvés en 1883, dans les fouilles de Stamatakis[3]. Ils ont dû servir d'acotèrres : l'un regarde droit devant lui, l'autre tourne la tête à droite. Ils sont coiffés comme les personnages féminins; l'un d'eux en nattes qui rayonnent sur les épaules, avec une tænia qui serre toute cette masse par derrière ; l'autre avec le pilos de Charon ou de Hêphaistos, qui est serré par une stéphanè et qui laisse à découvert sur le front six boules ondulées et horizontales, lesquelles vont passer derrière les oreilles, retombent parallèlement et se jouent aussi sur le sein. Les sphinx ont été polychromés : l'un d'eux surtout a conservé sa coloration. Le rouge paraît vaguement sur le pendant d'oreille ; il est à peu près effacé sur les boucles de cheveux qui couvrent le front. Le cou est séparé des ailes par des lignes qui donnent l'idée d'un collier mince. Chacune des ailes est divisée par trois grandes lignes ; la partie de l'aile droite qui est contre la poitrine, conserve beaucoup de traces de rouge, et l'autre a seulement des vestiges de jaunâtre ; l'aile gauche garde nettement le dessin des grandes plumes et du fin duvet. Ces deux ailes se recourbent et vont se rejoindre : dans la cavité que forme leur réunion, on a représenté en noir de grandes plumes. Quand à l'autre sphinx, celui qui regarde devant lui (n° 67), il est encore moins polychromé : à peine quelques points rouges çà et là ; en revanche, beaucoup de traces de l'incendie où il a péri. N'oublions pas que c'est une figure semblable que l'on aime à s'imaginer sur certains tombeaux : M. Lœschcke affirme que celui d'Antilochos portait vraisemblablement un sphinx par Aristion de Paros, et M. Franz Winter ne doute point qu'un sphinx n'ait dominé le monument funéraire de Lamptræ[4].

1. Salle d'honneur (n° 89).
2. Milchhöfer, *Mittheil.* de 1880, IV, pl. 5. Cf. Kavvadias, *Catal. du Musée central*, n° 28.
3. Politès, Ἐφ. ἀρχ., 1883, p. 237, pl. 12.
4. Winter, *Mittheil.* de 1887, XII, p. 105 sqq. Cf. Kavvadias, *Catal. du Musée central*, n° 41.

IV.

Si la sculpture en ronde-bosse est intéressante, les maîtres archaïques n'ont pas moins réussi dans l'art du *bas-relief*. Nous pouvons nous en assurer facilement, si nous parcourons les stèles funéraires de cette époque et si nous jetons un coup d'œil sur les reliefs divers du même temps.

1° Ceux-ci ne peuvent être étudiés avec beaucoup d'ordre ; passons rapidement de manière à voir ce que chacun d'eux présente de particulièrement curieux. — Ici, c'est Athéna devant laquelle se présentent deux groupes de personnages qui n'ont point la même grandeur. La déesse porte un casque dont le λόφος était indiqué simplement au pinceau. Son vêtement forme beaucoup de plis roides ; une main est étendue en avant et relève le khiton d'un air guindé ; l'autre est posée sur le sein droit et y retient les plis de l'himation. Les deux grandes figures ont des vêtements pareils. Quant aux petites, ce sont deux jeunes gens et une petite fille qui tendent vers la déesse une main maigre aux doigts laids. On distingue aussi un animal qui a été amené pour le sacrifice : est-ce une truie ? est-ce une vache ? Les cheveux d'Athéna, bouclés sur le front, se déroulent en tresses minces par devant ; rassemblés sur le dos, dès qu'ils sortent du casque, ils sont amassés en un paquet où le sculpteur a simplement tracé des lignes droites et parallèles. La polychromie n'a laissé que des traces légères[1]. — Là, c'est le personnage pétasophore, dont Beulé a parlé, comme donnant une idée exacte de la coiffure des anciens Athéniens[2]. — Là, c'est un fragment que personne encore n'a expliqué et que nous n'essaierons pas de comprendre : il y a un morceau d'une tête fort jolie, quelques lignes d'une inscription, une main aux doigts élégants et maigres, qui semble tenir un vase allongé[3]. Divers morceaux archaïques ne peuvent pas être étudiés spécialement.

En dehors de l'Acropole, les bas-reliefs se rencontrent ailleurs. Lamptræ en a fourni un curieux qui n'a été signalé qu'en 1887 par M. Milchhöfer[4]. C'est une base de Paros

1. *Hommage à Athéna* : bas-relief trouvé dans les fouilles de 1882-83, d'abord indiqué dans le Παρνασσός de 1883 (p. 277) par M. G. Politès, qui ne parle que d'un seul des fragments, et dans l'Ἐφ. ἀρχ. de 1883 (p. 42) par M. Mylonas. M. B. Staïs en 1886 (*ib.*, p. 179 et 272, pl. 9) l'a enfin publié.

2. Beulé, *Gaz. des Beaux-Arts*, *loc. cit.*

3. Vitrine de la 2e salle du nord.

4. Base de Lambrika, signalée vaguement par Welcker (*Zusatz* à la 3e édition du *Handbuch* de Müller, p. 677) et publiée récemment par M. Emil Reisch (*Mittheil.*, XII, 1887, p. 118, pl. 3) : elle est au Musée central. Cf. Kavvadias, *Catal. du Musée central*, n° 42. Sur le sujet, cf. de nombreux vases attiques de l'époque archaïque : un d'Ergotimos (coll. Fontana à Trieste, Gerhard, *Auserl. Vasenb.* 238) ; un d'Exekias (amphore de Berlin, 1720 du catal. de Furtwängler, Gerhard, *Etr. und Kamp. Vasen*, pl. 12) ; un de Taleidès (Saint-Pétersbourg, n° 68 du catal. de Stephani, anc. coll. Campana, II, 23) ; un de Kharitæos (coll. Torlonia à Rome, P. H. Visconti, *Mon. di Cere*, XI, 9) ; sept petites amphores de Nikosthénès (en particulier, il y en a quatre au Louvre) ; une coupe du même maître (P.-J. Meier, *Arch. Zeit.*, 1884, p. 238, coll. Bruschi à Corneto) ; une de Tléson (*Annali* de 1859, p. 62, pl. c, 1) ; une de Soklès (*Annali*, *ib.*, 2) ; une de Néandros (au Louvre) ; une de Sakonidès (Cambridge, *Arch. Zeit.* de 1846, p. 206) ; deux de Pamphæos (l'une au Cabinet des médailles de Paris, l'autre à Munich, n° 439), etc... Voir Klein, *Vasen mit Meistersign.*, 2e édit., 1887.

qui portait vraisemblablement une statue d'Hêraklès. On n'en a conservé que le relief qui ornait la face de devant. C'est la lutte du héros contre le lion de Némée : la couleur en a disparu, et, avec elle l'impression de relief. Hêraklès a passé ses deux bras autour du cou du lion; celui-ci tire la langue et essaie de déchirer la tête de son vainqueur avec les ongles de sa patte gauche; sa queue lui bat les flancs et la patte droite est violemment tendue. Hêraklès est barbu, ses cheveux sont noués par devant en forme de krobyle, et l'on voit, au dessus de sa nuque, se dresser la crinière du lion qui est indiquée comme une série de flammes tordues. Les muscles du héros sont en jeu; on sent l'effort des sterno-mastoïdiens et du deltoïde. Le modelé en est fort soigné, ainsi que le dessin de la ligne sinueuse qui forme le dos du monstre et indique les frémissements de colère et de douleur. — Rayet[1] a publié un bas-relief de cette époque qui a malheureusement beaucoup souffert, mais où se montre la préoccupation de la grâce et le goût du fini. C'est une jeune fille qui, de la main droite levée, entr'ouvre son voile; de la gauche saisit et relève le bord de son himation, et semble respectueusement troublée en présence d'une divinité. Ce qui fait son charme particulièrement délicat, c'est « le peu de saillie, l'élégance du dessin poussé jusqu'à la gracilité, le soin minutieux mis à reproduire les moindres détails et jusqu'à l'imperceptible plissé d'une fine tunique de lin, l'amincissement des poignets et la longueur des doigts ». On ne sait de quelle partie de l'Attique vient cet admirable morceau qui est exécuté, semble-t-il, dans un bloc de marbre pentélique.

Nous avons promis de ne parler que du marbre, et, si nous n'avons pas dit un mot des bronzes archaïques de l'Attique qu'il serait si intéressant d'étudier, nous ne saurions passer sous silence des bas-reliefs de cette époque qui sont en simple tuf ou poros. Le trésor des Mégariens à Olympie avait fait connaître un genre de frontons jusque-là inconnu : ce sont les frontons en bas-relief. L'exemple n'en est plus unique; les fouilles de l'Acropole en ont fourni de nouveaux. Le plus important est le fronton d'Hêraklès combattant l'hydre de Lerne[2], brisé en un grand nombre de morceaux et tout rempli de coquilles, d'ailleurs en meilleur état que celui d'Olympie. Hêraklès brandit la massue, tandis qu'à droite le monstre se déroule et dresse ses têtes; à gauche, Iolas remonte prestement en char, se retourne pour voir ce qui va se passer, et presse les chevaux de s'éloigner un peu du champ de bataille, tandis que tout à gauche paraît le crabe qui vient secourir l'hydre. Le héros a la cuirasse sur la poitrine, avec un baudrier qui tient le carquois; ses jambes sont nues. Iolas est légèrement vêtu; ses jambes sont nues, ainsi que ses bras et sa tête. Athèna n'assiste point à la lutte : c'est

1. Trendelenburg, *Bullettino* de 1882, p. 98; Schöne, *Griech. Reliefs*, XXIX, n° 122; O. Rayet, *B. C. H.*, 1880, IV, pl. 6, p. 340. Cf. Kavvadias, *Catal. du Musée Central*, n° 36.

2. Fronton de l'Hydre, signalé simplement par M. Mylonas, (Ἐφ. ἀρχ. 1883, p. 33 sqq., 53 sqq.); étudié par M. K. Purgold (*ib.*, 1884, pl. 7, p. 147 et 1885, p. 233) et par M. P.-J. Meier (*Mittheil.*, 1885, X, p. 237 et 322). Cf. aussi M. Petersen dans les *Annali* de 1882, p. 73. Sur le sujet, cf. aussi un vase d'Anaklès et de Nikosthènes (Berlin, 1801 du catal. Furtwængler, *Bullettino* de 1879, p. 4; Klein, *loc. cit.*, p. 75), de l'époque attique archaïque.

à peu près le seul monument où elle ne prenne point, en quelque sorte, sa part du travail[1]. Ce poros friable et plein de coquillages exigeait l'emploi des couleurs pour que l'on n'en remarquât pas trop les défauts. Là même où la polychromie est tombée, il reste une trace qui en témoigne : la pierre a pris ainsi un ton jaunâtre qu'elle n'avait point naturellement. Mais le fond du relief n'a pas été colorié ; il a gardé le brun clair qui semble avoir été sa couleur naturelle, et la peinture n'a été posée que sur tout ce qui faisait saillie. Les nus, suivant les uns, sont rouges ; suivant les autres, ont un ton couleur de chair. Les yeux d'Iolas ont le globe blanc, la prunelle noire ; ses cheveux et sa barbe, ses paupières et ses sourcils, ont reçu un noir foncé ainsi que ce qui reste de la barbe d'Héraklès. La cuirasse du héros est actuellement jaunâtre ; mais ce n'est que la trace d'un ton qui a disparu et qui, on le voit par ce qui en demeure dans le bas à droite, devait être rouge. Quant au char, le siège en est rouge, ainsi que le timon et les rênes ; la roue, jaunâtre ; le cheval de devant est d'un verdâtre assez foncé avec, sur la crinière, de minces traces d'un carmin net. Le crabe a les pinces d'un rouge vif. L'hydre est bien plus curieuse. La partie de son corps qui s'offre entièrement à nous et qui meurt sous les rudes coups de massue, est pâle ; celle qui est le plus loin et dresse énergiquement ses têtes, a une couleur plus foncée ; celle du milieu porte des taches de jaune. Quant aux têtes du monstre, elles sont vertes ; la gueule béante a du rouge à l'intérieur ; les langues à deux pointes sont entaillées dans la pierre et sont noires ; la mâchoire inférieure a une barbe. Héraklès n'occupe pas exactement le milieu du fronton ; il est plutôt à gauche. La droite est tout entière remplie par l'énorme monstre qui laisse peu de place vide ; la gauche contient encore le char d'Héraklès et le crabe. Ce sont bien des œuvres attiques, mais des plus vieilles que nous ayons ; on les fait dater d'avant Endœos et Aristoklès ; on les recule volontiers jusqu'aux dix dernières années du VIIe siècle. M. Meier est plus difficile que M. Purgold : il n'admet pas que ce soit l'œuvre d'un artiste attique, ni celle d'un insulaire qui n'aurait pas négligé le beau marbre de Paros pour ce poros grossier. Il se dit frappé des ressemblances qu'il y a entre ce fronton de l'Acropole et un vase dit « chalcidien » que Gerhard a publié[2] ; par suite, M. Meier y voit l'ouvrage d'un ouvrier de Chalcis.

Un fragment a fait supposer, dès qu'on l'eut découvert, qu'il y avait un second fronton. On y voyait, dit M. Purgold, le héros qui saisit à bras-le-corps le dieu marin dont le corps finit en poisson. Cette lutte avec Triton est aussi connue que l'autre lutte dont nous venons de parler. Quoique des plus dégradés, ce débris est curieux : M. Meier y a noté que, si le fond n'en est point colorié, les nus sont couverts d'un ton général de rouge assez sombre. — C'étaient les frontons d'un petit bâtiment qui a été renversé par les Perses et même incendié : les traces du feu se distinguent nettement sur le cou

1. Dans ce qui suit, je ne distingue point, pour épargner les renvois, ce que je dois à l'article de Purgold et ce que j'emprunte à celui de Meier.

2. Gerhard, *Auserl. Vasenb.*, tome 2, pl. 95 et 96, p. 43.

et le dos des chevaux, sur les jambes d'Iolas, sur quelques-unes des têtes de l'hydre. Le feu a été assez modéré : autrement cette pierre si friable serait devenue du plâtre. Il semble que l'on ait renversé les frontons sur des tas de cendres encore bien chaudes, qui ont pu les enfumer, mais ne risquaient point de les détruire. Était-ce du vieux Parthénon? M. Purgold ne l'admet point. Il croit que c'était d'une construction analogue aux trésors d'Olympie, et remarque surtout l'absence d'Athéna dans cette lutte. Thucydide a parlé des nombreux bâtiments qui couvraient l'Acropole avant les guerres médiques. L'un d'eux a pu être consacré à Hèraklès et garni de ces œuvres si curieuses[1].

C'est aussi l'opinion de M. Studniczka, qui publie à son tour les restes d'un troisième bas-relief en tuf, très dégradé. A gauche, un Satyre ithyphallique et barbu joue de la flûte; derrière lui, un objet indistinct[2]; devant lui danse une Ménade vêtue d'un khiton roide qui descend un peu au dessous des genoux et qu'elle saisit de la main gauche, tandis que celle de droite est relevée. A droite, un autre Satyre qui saisit son phallos et poursuit vraisemblablement une figure. Il n'y a plus une trace de couleurs : c'est la même matière que celle des deux autres frontons. Le style en est peut-être encore plus archaïque; la destination est inconnue.

Nous signalons enfin des fragments en tuf polychromé qui sont découverts depuis deux mois environ auprès du musée actuel : ils sont devenus très nombreux sans qu'on puisse les restaurer avec certitude. L'une des pièces les plus extraordinaires est une tête virile qui a plus que la grandeur naturelle. Les cheveux sont bleus et nattés sur le front; les yeux sont largement ouverts, le globe en est vert et l'iris noir; la barbe est bleue et se terminait peut-être en pointe; les moustaches, qui ne la rejoignaient pas, sont assez plates et bleues. La plupart des autres morceaux sont des débris de grands serpents. Les écailles sont indiquées par de larges bandes qui sont bleues ou rouges, ou blanches avec des entailles foncées et semi-circulaires. Ici, c'est la mâchoire inférieure d'un serpent, avivée de rouge à l'intérieur : les dents en sont blanches, les côtés sont bleus ou rouges; là, c'est le reste de la crinière rouge d'un lion; là, c'est un fragment de l'angle du tympan du fronton en tuf, assez bien conservé pour qu'on y remarque la forme et le dessin du rampant. Ces fragments de tuf sont une énigme. Appartiennent-ils à un seul personnage? Serait-ce un de ces dieux marins qui ont l'apparence humaine depuis la tête jusqu'à la ceinture et qui se terminent en poisson?

1. Fronton de Triton; voir K. Purgold (Ἐφ. ἀρχ., 1884, pl. 7; 1885, p. 242), P.-J. Meier (*Mittheil.*, X, 1885, p. 327, excurs. 1) et Dörpfeld (*ib.*, XI, 1886, pl. 2. Sur le sujet, cf. aussi trois vases attiques de l'époque archaïque : l'un d'Exékias probablement (Hydrie à figures noires, Saint-Pétersbourg, n° 152 du catalogue de Stephani); un autre de Tykhios (Hydrie de la coll. Fontana à Trieste, *Arch. Zeit.*, 1853, p. 402, et 1885, p. 249); un troisième de Timagoras (Hydrie de Paris, coll. Campana, série IV, n. 14), voir Klein, *Vasen mit Meistersign.*, 2e édit., 1887, p. 42 et 50. Ce sujet se rapproche de la lutte d'Hèraklès et d'Achéloos (cf. M. Lehnerdt, *Arch. Zeit.*, 1885, p. 105 sqq., pl. 6 et 7, 1).

2. Studniczka, *Mitth.*, 1886, XI, p. 78; il entre d'ailleurs dans des détails où nous ne le suivrons pas (voir sa note 2 et les scènes du vase chalcidien dont nous avons parlé à propos du fronton de l'Hydre).

Serait-ce un Triton dont nous aurions la tête, partie d'une crinière et beaucoup de débris du corps squammeux? Serait-ce un second monument relatif à la lutte d'Hèraklès contre ce dieu? Serait-ce simplement une représentation de ce personnage bizarre, telle qu'il y en eut une à Tanagra, plus tard auprès du Dionysos de Kalamis[1]? Est-ce, au contraire, la même scène que sur le premier fronton dont il a été parlé, ou du moins une scène analogue, mais en plus grand? Est-ce le corps de l'Hydre, avec ses écailles et sa crinière? Est-ce la tête d'Hèraklès? En tout cas, il est intéressant de voir quel nombre de monuments relatifs au héros et à ses exploits se rencontrait sur la vieille Acropole, à l'époque de Pisistrate.

2° Celle des stèles funéraires est fixée depuis longtemps; et nous n'insisterons guère sur un ordre de monuments que chacun connaît. Fauvel est le premier qui ait songé à la polychromie et qui ait remarqué des fresques sur le marbre de certains monuments funéraires de l'Attique : c'était en 1809. En 1837, Ross publia quelques stèles funéraires du Pirée où étaient peints non seulement des ornements architectoniques, mais aussi des personnages[2], et en 1838, le relief peint d'Aristion était découvert à Velanideza[3]. Ce n'est que quarante ans après que recommencèrent de semblables découvertes. De 1838 à 1879 on ne signale rien qui concerne le problème de la polychromie appliquée à la sculpture. En 1879, la stèle de Lyséas, trouvée depuis quarante ans et négligée, retient l'attention de M. Thiersch et de M. Lœschcke qui aperçoivent enfin des peintures jusque-là inaperçues[4]. En 1880, M. Milchhœfer signale, dans les musées d'Athènes, des vestiges encore visibles de peintures sur une série de stèles et d'urnes funéraires[5]. Cela portait à dix-sept le nombre des documents connus. En 1884, M. Pottier signale à son tour[6] un fragment de stèle peinte où les couleurs remplacent le relief sculpté qu'on y voit d'ordinaire. Ce fragment est à Paris et vient de Sounion, dit-on : M. Pottier n'avait pas vu l'original, ne savait même pas où il se trouve, dans quelle collection particulière ou dans quel musée, et n'en parlait que d'après une simple photographie[7].

1. Sur le triton de Tanagra, cf. : 1° Imhoof-Blumer (*Numism. Zeit.* de Vienne, 1877, IX, p. 32, à propos d'une monnaie de Marc-Aurèle de sa coll.), et Em. Curtius (*Arch. Zeit.*, 1883, p. 255 sqq.); 2° Paul Wolters (*Arch. Zeit.*, 1885, p. 263 sqq., à propos d'une monnaie d'Antonin, du British Museum, publiée dans le *Catal. of Greece centr.*, p. 66, 60, pl. 10, 13, et à propos d'une monnaie de Berlin qui était encore inédite); 3° Konrad Wernicke, de Marc-Aurèle (*Jahrbuch des arch. Institutes*, 1887, p. 114 sqq.).

2. Ross, *Arch. Aufs.*, I, p. 40 sq. pl. 1.

3. Kékulé, *Ant. Bildwerke in Theseion*, p. 363, donne la bibliographie nécessaire ; cf. L. Fenger, *Dorische Polychromie*, 1886. Cf. Kavvadias, *Catal. du Musée Central*, n° 29.

4. Thiersch et Lœschcke, *Mittheil.*, IV, 1879, p. 36 sq., pl. 1 et 2. Cf. Kavvadias, *loc. cit.*, n° 30.

5. Milchhöfer, *ib.*, V, 1880, p. 164 sq., pl. 6.

6. Pottier, *B. C. H.*, 1884, VIII, p. 459 : article auquel je dois beaucoup.

7. Voici les principales des autres stèles de cette époque. L'hoplite de Hagios-Andreas à Levi (Conze, *Arch. Zeit.* de 1860, pl. CXXXV, 2, cf. Kavvadias, *Catal. du Musée Central*, n° 33). Ceux d'Athènes, trouvés, l'un en 1871 (St. Koumanoudis, Ἐφ. ἀρχ. de 1874, p. 183; cf. Kavvadias, *loc. cit.*, n° 34); l'autre en 1872 (St. Koumanoudis, *loc. cit.*, pl. 74, B; cf. W. Klein, *Annali* de 1873, p. 297, *tav. d'agg.* P, et Kavvadias, *loc. cit.*, n° 35). Le diskophore qui vient du mur de Themistocle plutôt que du Céramique (Kirchhoff et Curtius, *Abh. d. Berl. Akad.*, 1873, p. 153 sqq.; cf. St. Koumanoudis, *loc. cit.*, pl. 74, Γ, p. 484 sqq., et Kavvadias, *loc. cit.*, n° 38). — Le fragment de la maison Mélas (Lœschcke, *Mittheil.*, IV, 1879, p. 208, pl. 2, 2; cf. Kavvadias, *loc. cit.*, n° 31). —

Nous ne nous y attarderons guère. — La stèle d'Aristion est connue de chacun. — Celle de Lyséas, nettoyée seulement depuis une dizaine d'années, n'est pas encore aussi populaire. Lyséas y est debout, le canthare à la main, les branches lustrales dans l'autre ; son attitude est calme et religieuse ; sa tête est malheureusement endommagée. Sur le socle, un petit cavalier qui galope vers la droite. Le relief en est très faible : aussi a-t-elle longtemps passé pour n'être qu'une simple dalle plate. Maintenant que MM. Lœschcke et Thiersch l'ont nettoyée, on voit que la saillie est des plus modérées, par exemple celle du khiton, celle des rameaux de la lustration, celle du vase sacré. — La stèle du Diskophore est bien connue aussi, avec la main gauche qui élève le disque et la tête qui s'y détache comme sur un nimbe. — J'insisterai davantage sur un monument funéraire qui n'est pas une stèle, il est vrai, mais qui porte des bas-reliefs vraiment curieux et qui doit se placer fort haut dans la série des œuvres de notre école archaïque. C'est le tombeau de Lamptræ, récemment publié par M. Franz Winter [1]. Voici comment on peut se l'imaginer : une sorte de petit autel décoré de bas-reliefs, une manière de chapiteau orné à l'égyptienne, enfin, sur le dessus, peut-être un sphinx ailé. Le bas-relief principal nous montre le jeune mort, comme les stèles dont nous venons de parler à l'instant, dans l'attitude et le costume qui convenaient particulièrement à sa vie. Ce n'est ni un guerrier comme Aristion, ni un prêtre comme Lyséas, ni un diskophore : c'est un élégant cavalier monté sur un haut cheval vigoureux, vêtu du petit manteau court et très coquet, tête nue, la lance dans la main droite et le bouclier à l'épaule gauche. La tête a malheureusement été effacée et martelée par des mains chrétiennes ou turques. Sur les petits côtés du monument, il y a deux autres scènes : à droite, le père du mort, le large manteau rejeté sur l'épaule, la main gauche posée sur le bâton auquel il s'appuie ; à gauche, deux femmes, dont le deuil est moins calme que celui du chef de la famille, et qui s'arrachent les cheveux. C'est le premier monument de ce genre qui ait été trouvé sur le sol grec ; la forme de la stèle simple dont nous parlions était la plus usitée en Attique. Celle-ci est une forme égyptienne : ce qui ne peut surprendre, maintenant que l'on connaît mieux l'influence de l'Égypte sur les premières œuvres de notre école archaïque [2]. M. Winter voit dans ce tombeau de Lamptræ la plus ancienne de toutes les œuvres plastiques d'origine attique que l'on ait connues jusqu'à présent. L'exécution en est rudimentaire ; le corps est traité comme une surface plane, sans que des muscles y soient indiqués.

La stèle de Xénophantos que M. Lœschcke ne veut plus que l'on confonde avec celle du diskophore (*Mittheil.*, *loc. cit.*, p. 300 ; cf. Kavvadias, *loc. cit.*, n° 38). — La stèle du Laurion qui vient d'être récemment publiée dans le dernier cahier des *Mittheil.* d'Athènes. Nous signalons enfin, mais sans la connaître, une stèle archaïque que l'École américaine aurait trouvée à Dionysios, auprès de Kephissia, dans les fouilles de février.

1. Winter, *Mittheil.*, XII, 1887, p. 105 sqq. ; cf. Kavvadias, *loc. cit.*, n° 40.

2. Cf. Kroker, *Jahrbuch des arch. Institutes*, 1886, p. 114 sqq.

V.

Nous avons passé en revue la ronde-bosse et les reliefs : mais ce sont les images de femmes qui demeurent les plus intéressantes de toutes; et c'est par elles encore qu'il faut terminer cette visite au Musée, en cherchant quelle est l'impression et quelle était la destination de ces statues extraordinaires, dont on a beaucoup parlé depuis qu'elles ont été découvertes. Il est malaisé de le dire exactement. « La question de savoir si ces statues archaïques représentent des prêtresses d'Athéna ou bien Athéna elle-même, est de celles qui ne seront pas résolues de longtemps. La même difficulté d'interprétation a déjà été soulevée au sujet des Artémis de Délos[1]. » Quelques-unes sont conservées jusqu'aux pieds ou à peu près; d'autres ne sont intactes que jusqu'à mi-corps; d'autres enfin sont presque entièrement détruites. Ce sont des victimes des Perses. « L'incendie d'Athènes par Xerxès, dit Beulé, est un de ces faits sur lesquels glisse l'histoire. L'Acropole en flammes ne fait qu'éclairer la flotte immobile à Salamine. On oublie quelques pierres menacées et quelques vieillards superstitieux pour ne penser qu'à l'avenir d'un peuple et d'une civilisation qui va se décider[2]. » Si l'attention de l'historien est absorbée par de plus grands événements, celle de l'archéologue ne se détourne plus de ce pillage de l'Acropole. Ces pierres menacées, que l'historien oublie, sont inoubliables désormais pour le monde savant qui les a enfin retrouvées. Ce sont les images aux pieds desquelles se sont réfugiés quelques vieillards religieux, tandis que les guerriers étaient sur les vaisseaux, les femmes et les enfants à Salamine et à Trézène. Ce sont elles qu'ils sont venus embrasser à la dernière heure, avec la pensée qu'ils comprenaient l'oracle mieux que Thémistocle. C'est pour les défendre qu'ils se sont fortifiés avec de pauvres pieux et de misérables planches, qu'ils ont roulé de grosses pierres sur les Perses qui envoyaient des flèches et des étoupes enflammées, qu'ils sont morts enfin. Ce sont ces images que les vainqueurs ont brisées partout et sur lesquelles l'incendie a passé ensuite. Xerxès n'était pas collectionneur : c'est heureux. Le groupe des Tyrannicides lui suffisait pour qu'il se souvînt d'Athènes; la statue de Kanakhos, pour qu'il se rappelât Milet. Il n'a pas pris autre chose, et les Perses n'ont fait que passer, à deux reprises, sur l'Acropole. Ils y ont beaucoup détruit : c'est ce que les historiens nous disent; ils y ont beaucoup laissé : c'est ce que nous prouvent les fouilles. Morosini et Elgin n'ont fait que passer, eux aussi; mais ils ont beaucoup emporté et cassé plus encore. Les Turcs ont démoli le temple de la Victoire pour le couvrir de terre et y mettre une batterie : nous leur devons de l'avoir retrouvé en si bon état. Les contemporains de Thémistocle et de Cimon ont jeté pêle-mêle les statues brisées, pour les soustraire aux profanations; ils les ont trouvées indignes de figurer dans les édifices nouveaux,

1. Salomon Reinach, *Gaz. des Beaux-Arts, loc. cit.*, p. 241, et *Chronique d'Orient* de la *Revue archéologique*.

2. Beulé, *Acropole d'Athènes*, I, p. 25.

et bonnes à être enfouies à la place même où le vainqueur les avait renversées : nous leur devons d'avoir vu ressortir ces œuvres si vieilles et si curieuses, et en si bon état. Ce qui vaut le mieux pour les sculptures anciennes, ce n'est point d'exciter l'admiration d'un général vénitien ou d'un ambassadeur anglais : elles y risquent d'être dispersées très loin, jusqu'à Copenhague, expatriées dans des pays où il y a moins de soleil clair que de brouillards salissants, installées dans de somptueux Musées où elles noircissent vite et prennent l'apparence de vieux moulages assez mal époussetés. Il est, pour elles, bien préférable d'être brisées par des pillards qui ne font que passer, enterrées par ceux qui ne les trouvent plus dignes d'être restaurées, découvertes par ceux qui les jugent à jamais capables d'exciter soit l'étude de l'archéologue, soit l'admiration de l'artiste. Ces débris auxquels on ne trouvait plus la moindre valeur, alors que la ville nouvelle s'élevait et qu'Iktinos reconstruisait un sanctuaire d'Athêna, sont aujourd'hui l'une des merveilles que l'on ne se lasse ni d'admirer ni d'étudier dans le Musée de l'Acropole.

Si l'histoire a gardé le souvenir des architectes et des sculpteurs qui ont rivalisé de talent pour embellir la ville de Périclès, les archéologues et les artistes n'oublieront pas le nom du savant sous lequel le rocher divin a été déblayé. Ces statues ont longtemps reposé à trois ou quatre mètres dans la terre : maintenant elles sont debout dans la salle dont elles forment l'unique ornement. Elles ont eu des adorateurs, si ce sont des déesses ; elles ont mérité le respect, si ce sont des hiérodules ; rien n'est changé pour elles, maintenant qu'elles ont revu la lumière, et elles auront à jamais le respect des artistes et l'adoration des archéologues. Ce ne sont point les seules qui aient souffert dans ce naufrage. La tête Jakobsen appartient aussi à une statue qui n'est point restée longtemps debout à sa place. Rayet en signale le poli du marbre, et cette fraîcheur d'épiderme qui n'aurait pas résisté à deux siècles seulement d'exposition à l'air. « Peut-être a-t-elle été précipitée de son piédestal, disait-il, soit par les Perses de Xerxès, soit par les Lacédémoniens d'Arkhidamos. Les débris en seraient, depuis cette époque, restés cachés sous la terre[1]. » De même la tête Rampin. Dumont en admirait l'état de conservation, la fraîcheur singulière de l'épiderme, « comme si cette sculpture avait été enfouie dans le sol et protégée contre l'action de l'air, peu de temps après le moment où elle fut achevée. » C'est aussi ce qui étonne dans ces statues archaïques qui, si elles sont un peu mutilées, ont une grande netteté de couleurs. Le poète Asios eût dit d'elles ce qu'il a dit des Samiens : « Les boucles de leurs cheveux sont peignées ; les vêtements sont beaux ; les blanches étoffes balayent la terre, aussi brillantes qu'une neige ; les tresses, que des liens d'or relient, frémissent dans les brises ; et l'on voit briller, au sommet de leurs têtes, les korymbes d'or, autour de leurs bras, des bracelets ciselés. » Que ce soient des prêtresses ou des déesses, elles étaient debout soit sur des colonnes doriques ou ioniques, soit sur des piliers carrés ; le tailloir portait l'inscription qui

1. Rayet, *loc. cit.*

nomme le sculpteur et l'homme qui a fait la dédicace ; des feuilles rouges et vertes y courent, les lettres sont coloriées de même. La largeur des statues dépassait souvent celle de leur base : M. Studniczka le prouve pour celle d'Anténor[1] ; il suffisait d'un large soubassement pour qu'elle se tînt en équilibre : il cite la façon dont M. Franz Winter vient de restaurer le tombeau de Lamptræ[2], et restaure à son tour la statue dont il parle. L'époque n'est peut-être plus éloignée où l'on restaurera même aisément le Vieux Parthénon[3], où l'on se figurera aisément autre chose que l'Acropole de Périclès. Ce qui est certain, c'est que dès maintenant on connaît mieux l'École archaïque du marbre, et qu'on s'y attache. Ce qui s'y retrouve d'égyptien, n'étonne point. L'Acropole n'est-elle pas l'endroit où Cécrops s'est établi, et avec lui une colonie égyptienne venue de Saïs, et avec eux le culte de la Vierge Victorieuse qui, à la mode des femmes de Libye, met sur sa poitrine des peaux de chèvre à poil ras, mais garnies de franges et trempées dans la garance, dit Hérodote, et qui a les yeux bleus comme la transparence de l'air, disent Pausanias et Diodore[4]. Ce qui s'y remarque d'Ionien, est bien fait pour séduire. Les formes sont rendues admirablement par la plupart de ces vieux maîtres : par exemple la stèle d'Aristion à Velanideza, ou ces fragments du Louvre que M. Collignon signalait tout récemment, ou ces débris de la vieille Athéna et surtout ceux des autres personnages du fronton, etc...

Ces œuvres nous frappent précisément par ce qui étonna les sculpteurs de la génération suivante et leur déplut. Cette simplicité de formes, cette roideur de gestes, ces draperies collées au corps, mais souvent si souples et si fines, ces visages souriant avec contrainte, ces yeux saillants, obliques et assez sournois, mais parfois si vivants et si expressifs, la maigreur élégante, et la grâce des petits détails, voilà ce qui fait la majesté des œuvres primitives, leur inexpérience, il est vrai, mais aussi leur charme. Elles sont en effet charmantes à fréquenter. Les étrangers montent à l'Acropole, entrent au Musée et passent. Le cicérone qui les mène, leur dit, comme on peut entendre souvent, que cela date d'avant Périclès et que ce sont les Égyptiens qui ont sculpté ces figures. Ce n'est qu'un long commerce qui fait sentir le charme vraiment attique de ces œuvres. C'est d'abord un plaisir austère que de les regarder longtemps ; mais on se laisse charmer à leur élégance. Albert Dumont le disait, il y a dix ans, alors que l'art archaïque — et l'École d'Attique surtout — étaient bien peu connues. « L'originalité des œuvres archaïques renferme déjà tous les principes vivants de la perfection de l'art grec[5]. » Rien n'est plus exact. Encore quelques années, et les femmes que les maîtres d'autrefois ont sculptées un peu roides, monteront, élégantes, aux métopes et aux frises du Parthénon ; elles apprendront (c'est si peu de chose) à moins relever le coin des lèvres, à se coiffer d'une manière moins compliquée, à mieux assouplir les plis de leurs

1. *Cf.* un fragment d'amphore panathénaïque publié par M. Jules Martha (*B. C. H.*, 1877, I p. 216), la canéphore de Pæstum, publiés par M. Ernest Curtius (*Arch. Zeit.*, 1880, p. 27, pl. 6), etc...

2. Winter, *Mittheil.*, XII, 1887, p. 105 et 110, pl. 2.

3. Voir les divers travaux de M. Dorpfeld dans les *Mittheilungen* de l'Institut allemand (section d'Athènes).

4. Diodore, I, 12 et 24 ; Hérodote, IV, 189 ; Pausanias, Αττικα, 24.

5. *Gaz. arch.*, 1876, p. 161. M. Paul Girard appelle l'archaïsme (*B. C. H.*, 1880, IV, p. 1189) « l'art des délicats, de ceux qui préfèrent les tâtonnements originaux des époques de recherches à l'assurance aisée et impersonnelle des époques postérieures ».

vêtements. Elles garderont leurs belles robes polychromées, leurs ornements de métal, leur attitude chaste ; mais leur élégance, d'austère qu'elle était, deviendra plus aisée.

Peut-être beaucoup des voyageurs qui montent les voir, s'en vont en répétant ce que Fauvel pensait des marbres d'Égine et ce qu'il dit à Pouqueville : « Ni grâce, ni correction : c'est de l'hyperantique qui n'a que cela pour mérite. » Répétons au moins ce que Fauvel ajoutait à ce jugement sommaire : « Une chose incontestable, c'est que ceux qui les ont trouvées, n'ont point perdu leur temps. » Nous voudrions qu'il en fût de même de ceux qui les auront, avec nous, étudiées — si incomplètement que ce soit — et admirées ; mais ce n'est qu'une bien courte visite et qu'une promenade bien rapide au milieu de pareilles choses. Quel qu'ait été le talent des autres maîtres immortels de la Grèce, ce n'est point sans un vif sentiment d'admiration que nous quitterons les Primitifs Attiques du siècle des Pisistratides. Ce n'est point faire tort à Phidias, à Praxitèle et à Skopas, que de reparler des vieux sculpteurs après ce qu'on leur a déjà consacré d'articles, de dissertations et de livres. N'est-ce pas d'eux qu'un éminent critique écrivait, il y a une vingtaine d'années : « On sent percer, sous des formes sèches et comprimées, un effort de vie, un besoin de liberté, d'élégance, de richesse, et le goût de l'ajustement : partout se trahit une secrète aspiration vers l'idéal[1]. » Cela suffit pour justifier la promenade un peu brève que nous venons de faire : il faut nous résigner au moins à beaucoup d'omissions que l'on pardonnera. Nous espérons que c'en est assez pour prouver qu'Athènes possède une collection absolument incomparable et qu'il y a, au sommet de la colline sainte, un musée unique où il est bon de passer parfois quelques heures : c'est du temps bien employé que celui qu'on daignera consacrer à l'examen de ces merveilles auxquelles restera attaché le nom de Kavvadias. Nous acceptons volontiers le reproche de n'avoir pas été complet et de n'avoir essayé qu'une étude bien sommaire : l'attention du monde savant restera longtemps fidèle à cette belle École Archaïque, et le charme de ses marbres ramènera toujours vers ce pays, suivant une belle expression de François Lenormant, « quiconque a une fois bu à la coupe des séductions de son soleil, de sa nature et de ses souvenirs[2]. »

Athènes, mars 1888.

M. K. THÉOXÉNOU.

1. Beulé, *Phidias, drame antique*. Introduction, p. 63. Albert Dumont a dit depuis que les maîtres très anciens nous sont « d'autant plus chers que la décadence a été très rapide, après la période si brève de la perfection. En outre, ils ont le mérite de nous donner l'instruction la plus facile à comprendre et de nous révéler les secrets du génie » (*Monum. grecs* de 1878).

2. Fr. Lenormant, *Voie sacrée*, I, p. 160. — Je n'oublie pas de mentionner l'intéressant article de M. A. E. Gardner, directeur de l'École anglaise d'Athènes (*Recently discovered archaic statues* dans le *Journal of hellenic studies*, t. VIII, livr. I, p. 159 à 163), et le travail de M. Th. Sophoulis auquel M. Mylonas se propose, croyons-nous, d'ajouter prochainement un certain nombre d'observations personnelles. Nous n'avons pu prendre connaissance d'un récent article de M. Milchhöfer (*Neue Funde auf der Akropolis*, dans la *Berliner philologische Wochenschrift*, p. 740, n° 24), non plus que le travail imprimé dans la *Wochenschrift für klass. Philologie* (n°s 24 et 31, p. 764 sqq., 964 sqq.), de 1887. Je signale enfin l'énumération de quelques-unes des découvertes récentes dans le *B. C. H.* (XII, p. 238).

CHARLES VIII ET ANNE DE BRETAGNE

PORTRAITS PEINTS INCONNUS A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

(Planche 17.)

I.

Le département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale expose dans une vitrine de la galerie Mazarine un curieux petit livre de prières du XVe siècle sous la mention suivante : « Petit recueil de prières de la fin du XVe siècle. Sur les plats intérieurs de la « reliure sont des portraits (sans doute ceux des possesseurs du livre); à l'extérieur les « plats sont recouverts d'une tapisserie (Latin 1190. Donné par Roger de Gaignières) » (nº 292 de l'exposition).

Cette tapisserie avait paru la chose importante du manuscrit. C'est un ouvrage au petit point de soie. Le brodeur malhabile, ou plutôt l'amateur, qui en a dessiné les personnages à l'aiguille ne mérite guère qu'on s'occupe de lui. Il a figuré d'un côté un Christ en croix ayant la Vierge et saint Jean à ses pieds; dans le ciel deux anges aux ailes écartées. Sur le bandeau en bordure du haut on lit à l'envers ce fragment d'inscription [CHRIS]TVS PASVS (*sic*) EST PRO NOBIS. Tout cela est enfantin. Les têtes sont carrées, les yeux sont marqués par des points, les robes sont droites et sans plis comme dans un tissu copte. On dirait l'essai de broderie d'une fillette. Sur le plat verso on devine une *Cène*, un *Jésus au Jardin des Oliviers*, mais on ne les voit pas. On pourrait penser à un travail antérieur au XVe siècle, si le Christ en croix juponné de court ne nous fixait à peu près exactement l'époque, le règne de Louis XI au plus tôt.

M. Vallet de Viriville, qui avait examiné le livre, le décrit en ces termes : « A l'inté- « rieur, le plat de gauche est recouvert d'un feuillet écrit et collé comme les ont les gardes. « La tranche de ces ais forme un léger ressaut qui a été doré ainsi que les quelques « feuillets du véritable texte, de manière à en continuer l'épaisseur pour l'œil, lorsque le « livre est fermé et vu par l'une des tranches. Si maintenant, ce même ais étant ouvert, « vous exercez une légère pression de haut en bas en appuyant sur le feuillet de texte « collé, le panneau cède, une planche à coulisse descend par des rainures, et vous voyez « apparaître un gracieux portrait de femme en grande toilette de la fin du XVe siècle et « âgée d'environ vingt ans. Le plat de droite offre exactement la même disposition et « le portrait qu'on découvre par le même procédé est celui d'un riche seigneur de

« l'époque, paraissant âgé de trente à quarante ans. Je tiens d'un ancien serviteur de la « Bibliothèque qu'autrefois il y avait dans une de ces cachettes mystérieuses une hostie « consacrée. Cette hostie, peut-être recueillie à part ou pulvérisée par le temps, ne s'y « trouve plus aujourd'hui [1]. »

Et M. Lecoy de la Marche, qui mentionne aussi le manuscrit [2], ajoute : « Les portraits « en question sont-ils ceux de deux époux, comme le veut un catalogue ? Leur habile « agencement avait-il pour but de les dérober à un œil indiscret ? C'est ce que le pro- « priétaire seul aurait pu dire, et ce que les héritiers, s'ils l'ont su, se sont gardés « d'apprendre à la postérité. »

La provenance de Gaignières pouvait mettre sur la voie et trancher l'incertitude. Si les portraits de ce livre, autrefois conservés par lui, étaient ceux de personnages connus, il n'aurait pas manqué de les faire copier par son dessinateur ordinaire pour les joindre à la série iconographique de ses recueils. La plupart des panneaux transcrits ainsi faisaient partie de son cabinet. Mais, après avoir examiné les deux peintures du manuscrits, j'acquis la certitude que les personnages avaient été omis ou négligés par lui. En se reportant au catalogue de ses collections dressé en 1711, on lit cette mention sous le n° 6 : « Livres des évangiles et lettres gotiques sur velin. Au commencement est le « portrait d'un homme caché par une coulisse dans la couverture. A la fin celui « d'une femme de mesme. 4°. Tapisserie de petit point qui représente la Passion. »

La sagacité du grand collectionneur s'était endormie pour une fois.

Lors de l'entrée des calques de M. de Bastard au Cabinet des estampes, j'avais beaucoup remarqué deux portraits au trait simple, sans mention de provenance ni d'origine, représentant Louis XII (*sic*) et Anne de Bretagne. Ce n'étaient point là des reproductions de miniatures, car les dimensions en eussent été extraordinaires. En les examinant de plus près, j'eus la conviction que le prétendu Louis XII n'était autre que Charles VIII. L'identité avec la médaille du prince était complète. Même nez énorme, mêmes yeux saillants, même coiffure aussi. Quant à la reine Anne, il n'y avait aucun doute pour les mêmes raisons. Mon confrère et ami, M. François Delaborde, qui imprimait alors une histoire de Charles VIII, n'hésita point à retrouver le roi dans le croquis de M. de Bastard.

En faisant glisser la planchette du manuscrit, décrit par M. Vallet de Viriville, je vis apparaître l'original du calque. Aucun doute n'était possible ni pour la figure d'homme, ni pour celle de femme, car si l'on applique le papier végétal de M. de Bastard sur la peinture, les traits correspondent absolument. La rencontre n'est pas ordinaire. En effet, la médaille et le buste mis à part, — la médaille de profil et partant incomplète au point de vue iconographique, — on ne connaît guère qu'un portrait de Charles VIII, œuvre médiocre appartenant à M. de Bonnaval et dont il existe une copie au Musée de Versailles. Toutes

1. *Revue archéologique*. Année 1850, page 155.

2. *Les Manuscrits et la Miniature*, Paris, Quantin, p. 346.

les autres effigies peintes ou gravées sont de fantaisie pure, sans caractère, sans vérité. Quant à la reine Anne, ce sont les miniatures qui constituent le plus clair de son iconographie, avec deux panneaux peints (dont l'un, reproduit par Leroux de Lincy, appartenait au général de Lagrange, dont l'autre fait partie des collections d'Azay-le-Rideau) et aussi avec des médailles assez banales sans cesse copiées et recopiées.

II.

Comme l'a très bien expliqué M. Vallet de Viriville, la cachette des portraits a l'air d'une boîte à surprise. C'est un léger panneau d'acajou creusé en cuvette et dont les rebords non évidés forment le cadre. Le couvercle à glissoir, également en acajou, est recouvert du premier feuillet des prières contenues dans le livre. Quand on a retiré le couvercle Charles VIII paraît, tourné de 3/4 vers la droite, coiffé d'un large bonnet de feutre ou de velours à bords relevés, sous lequel tombent des cheveux très longs et broussailleux, allant jusqu'aux épaules. La houppelande qui couvre le buste est ouverte sur la poitrine et laisse entrevoir la chemise; elle est jaune à revers bleu foncé, à rebords noirs damassés, à manches écarlates. C'étaient les couleurs ordinaires du roi, celles que la reine Anne avait adoptées après son mariage[1]. Le fond du tableau est vert olive.

La tête est étrange et sauvage. Le nez aquilin extraordinairement développé, la bouche épaisse aux lèvres tombantes, les yeux énormes et grands ouverts, la barbe coupée ras, aux ciseaux, et picotant les joues et le menton, les pommettes, saillantes et maladives, paraissent donner raison à Guicciardini, qui réputait Charles VIII, « de com- « plexion fort délicate et de corps mal sain, de petite stature et de visage — si tu luy « eusses osté la vigueur et la dignité des yeux — fort laid, ayant les autres membres « proportionnez en telle sorte qu'il ressembloit plus tost à un monstre qu'à un « homme[2]. »

Le peintre, naturaliste à l'extrême, n'a point cherché à flatter son modèle; il l'a rendu tel qu'il le voyait, et peut-être était-ce pour lui le type idéal de l'élégance et de la beauté. Nous nous méprenons à vouloir juger aujourd'hui les modes et les goûts d'autrefois. Brantôme a beau nous raconter, à 80 ans d'intervalle, que le prince n'était pas si laid qu'on le voyait dans ses portraitures, « qu'il avoit le visage beau, doux et « agréable; » il rapporte l'impression de sa grand'mère, la sénéchale de Poitou, dont les idées pouvaient différer des siennes.

En regardant aujourd'hui le petit panneau de la Bibliothèque Nationale, nous sommes de l'avis de Guicciardini, Charles VIII est un monstre plein de caractère, d'allure; la tête est difforme, mais point banale ni désagréable. Et il n'y a point à douter du travail; il est pris sur nature, d'après le vif, comme on disait, car les détails qui s'y rencontrent

1. Leroux de Lincy, *Vie de la reine Anne de Bretagne*, I, 176.

2. Guicciardini, traduct. de H. Chomedey, Parisien, 1593, in-8°

ne s'improvisent pas, surtout chez les peintres naïfs. La concordance parfaite avec la médaille dont nous parlions n'est-elle pas le plus sûr garant de la fidélité pointilleuse d'un peintre chargé de portraiturer le roi de France?

Je ne me laisserai pas entraîner jusqu'à proclamer un chef-d'œuvre ce morceau de peinture pénible et chétif: le xve siècle français était loin du xve siècle italien en pareille matière. L'homme de métier occupé à cette besogne s'en tenait encore à la peinture à l'œuf, au procédé ancien. Il voyait petit et faisait de même. On sent le miniaturiste sorti pour une fois de son élément ordinaire et mal à l'aise dans son essai. Mais toute sa conscience, son esprit se mettent à la torture; il n'omet rien, il dit simplement son impression, et cette modestie grandit son œuvre.

Il n'a point non plus flatté la reine. M. Leroux de Lincy, emporté par son sujet et induit en erreur par la médiocre peinture du général de La Grange, était bien près de la proclamer une beauté. Notre portrait ramène Anne de Bretagne à ses proportions véritables. Elle est représentée de 3/4 à gauche, regardant son mari. Elle porte un couvre-chef de velours noirs brodé d'or [1]; sur la poitrine, un collier d'or à double tour. La robe rose est décolletée en carré; les manches sont très étroites et se terminent au poignet par un parement de velours ou de satin noir. A la ceinture, une chaîne de métal énorme.

La figure est commune. Le nez gros et arrondi s'allonge au dessus d'une bouche épaisse. Le front est bombé, les yeux lourds et doux. La description poétique de Leroux de Lincy tombe devant cette physionomie finaude et insignifiante de paysanne bretonne. Malheureusement pour la reine, ceci s'accorde très bien avec les médailles, sinon avec les miniatures embellies de son livre d'Heures, mais diffère sensiblement du panneau de M. de Lagrange. Était-ce la beauté du xve siècle? Je n'en disconviendrai pas, mais pour nous, en dépit des récits les plus fleuris, cette œuvre simple et point mensongère d'un contemporain changera les idées reçues. Anne de Bretagne était ordinaire, pour ne rien dire de plus.

III.

Deux questions se posent naturellement en présence de ces portraits royaux servant ainsi de volet, d'aïs de reliure, à un simple livre de prières. A qui appartenait le volume? Quel est l'auteur des peintures? Ici nous nous trouvons arrêté. Les plus belles hypothèses, en pareil cas, les plus subtiles discussions artistiques, ne valent pas la moindre note écrite dans un inventaire ou dans un registre de compte. Très vraisemblablement le livre était à quelque prince de la famille royale, sinon à Charles VIII lui-même. Un

1. On a quelquefois appelé cette la coiffe *capé bretonne*. C'est une erreur, ce bonnet n'est pas breton; les dames françaises l'avaient toutes à la fin du xve siècle, et les princesses étrangères même, témoin Jeanne la Folle, mère de Charles-Quint.

particulier, si enthousiaste qu'il pût être de son roi, n'eût point obtenu facilement d'un peintre en titre d'office un original sur nature, d'après le prince. Les poses étaient rares; pour retenir un instant le roi de France immobile, les yeux fixés devant soi, il fallait expliquer l'usage qu'on voulait faire de l'effigie. Dans toutes les mentions de comptes concernant les portraits de Charles VIII ou d'Anne de Bretagne, nous n'en rencontrons guère qu'une où le d'*après nature* soit constaté; la voici dans toute sa simplicité : « Item le roy et la royne en deux tableaux auprès du vif, et mademoiselle de Tarente en ung autre tableau auprès du vif[1]. » Et c'est Jean Bourdichon, peintre et valet de chambre du roi, qui les a faits, entre 1490 et 1491, c'est-à-dire deux ans après le mariage du jeune roi de France avec l'héritière de Bretagne.

M. Leroux de Lincy croyait reconnaître les portraits ainsi indiqués, dans les panneaux de M. de Bonneval[2] et du général de Lagrange. C'est possible, mais je ne le crois pas. Ayant à faire trois tableaux, le peintre n'eût point manqué de les fournir de dimensions égales; or, ceux que nous venons de dire sont justement inégaux; ils le sont plus encore par la manière de procéder, peut-être aussi surtout par les dates très différentes : celui du roi, rapproché de 1498, celui de la reine, au contraire, antérieur à 1488.

En ce moment, je démolis sans rien reconstruire, car je n'oserais jamais donner Bourdichon comme l'auteur des figures du manuscrit latin 1190. Nous savons aujourd'hui qu'il a peint en majeure partie les *Heures* d'Anne de Bretagne[3], nous avons donc un point de comparaison. Néanmoins, le miniaturiste opérant en grand n'est plus lui-même; son œuvre, élargie, paraît tout autre; on ne le reconnaît plus. Bourdichon, mettant une figure d'Anne en pied devant trois saintes, est un illustrateur, un enlumineur, il est dans son élément et évolue à l'aise. Construisant un visage plus en grand, il devient brutal à force d'analyser.

Sans le nommer, je crois en lui, à cause de cette note impitoyable rencontrée dans nos deux portraits. J'irais même plus loin, pourquoi n'aurait-il pas relié le volume avec une tapisserie brodée par la reine elle-même? Car il faisait de la reliure, le pauvre artisan prêt à tout. En 1491, il s'emploie « à couvrir une paire de vigilles de mort, appar- « tenant audit seigneur (Charles VIII), de satin noir et satin tanné au feur de IIII liv. X s. « l'aune[4] ». Et la reine s'était mise à la broderie au petit point, suivant ce que nous apprennent ses inventaires.

L'usage du livre, orné de peintures sur bois, n'était point non plus une curiosité sans précédent. « Les tableaux fermans en fasson d'ung livre » sont courants dans les comptes. Les uns renferment des images de piété, les autres des portraits ou même des manuels graphiques d'astrologie. Notre petit manuscrit rentrait donc dans une caté-

1. *Archives de l'Art français*, IV, p. 1-23. Il y avait un portrait du roi et de Mlle de Charente, Charlotte d'Aragon, dans les collections de la reine Marie, gouvernante des Pays-Bas.

2. Gaignières avait aussi ce portrait qui doit être celui de Versailles.

3. *Nouvelles Archives de l'Art français*, IIe vol., p. 1-11. — L. Delisle, *Cabinet des Manuscrits*, III, 347.

4. *Arch. de l'Art français*, IV, p. 15.

gorie usuelle. Mais il n'était pas à Anne de Bretagne ; nulle part, on ne le voit mentionné au milieu des objets lui appartenant.

Il serait plus plausible, d'ailleurs, de le chercher dans les inventaires du roi. La tapisserie devait être un souvenir que la reine n'eût point brodé pour elle-même. Les prières écrites à l'intérieur ne peuvent malheureusement pas nous renseigner à ce sujet. Ce sont des évangiles, des oraisons insignifiantes. A la fin, dans une lettre ornée, une figurine médiocre de sainte Catherine d'Alexandrie, et c'est tout.

Mais quels que soient les résultats de recherches postérieures, les deux panneaux du ms. 1190 sont de la plus haute importance historique, à mettre très près du Charles VII de Fouquet, à rapprocher des portraits de François Ier, conservés au Louvre. Comme documents purement artistiques, ils comblent la lacune qui s'étend du règne de Louis XI à François Ier, dans les œuvres peintes en France. Ils méritent qu'on parle beaucoup d'eux encore.

Henri BOUCHOT.

LA CROSSE DITE DE RAGENFROID

(Planche 18.)

Assurément la crosse dite de Ragenfroid est un des monuments de l'émaillerie au sujet desquels on a le plus discuté. En dehors de son mérite artistique, c'est une des pièces les plus importantes que l'on puisse étudier pour la question si controversée de l'origine des émaux de Limoges.

Grâce à la bienveillance du possesseur actuel, M. Carrand, de Florence, nous avons pu obtenir des photographies de cette crosse, et il nous a semblé intéressant d'en faire part aux archéologues et de leur soumettre les observations que l'examen de cette pièce et la lecture des travaux auxquels elle a donné lieu nous ont suggérées.

Bien des érudits s'en étant occupés, nous commencerons par rappeler quelques-uns des principaux ouvrages où il est question de la crosse dite de Ragenfroid :

Willemin, *Monuments français inédits*, Paris, 1806-1839, texte par André Pottier, t. I, p. 21, pl. xxx. — Longpérier (Adrien de), *Monuments émaillés* (Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire, Paris, 1842, t. I, p. 149). — Laborde (comte Léon de), *Notice des émaux du Louvre*, 1852, p. 32. — Bourassé, *Dictionnaire d'archéologie*, collection Migne, 1851, t. I, col. 1091, v° *Crosse*. — P P. Cahier et Martin, *Le bâton pastoral*, précédé des *Crosses pastorales*, par l'abbé Barraud, ap. *Mélanges d'archéologie*, 1856, t. IV, p. 145-256. — Texier (l'abbé), *Dictionnaire d'orfèvrerie*, collection Migne, 1857, col. 1450, v° *Willelmus*. — Bastard (comte A. de), *Rapport sur la crosse de Tiron*, ap. *Bulletin du comité de la langue et des arts*, t. IV, 2e partie, p. 400 et suiv. — Labarte, *Histoire des arts industriels au Moyen-Age et à la Renaissance*, 1re édit., 1865, t. III, p. 457; 2e édit., 1881, t. III, p. 44, 110. — Cahier (le P.), *Nouveaux mélanges d'archéologie*, 1874, *Ivoires*, p. 1 à 7. — Lasteyrie (F. de), *Bulletin de la Société archéologique du Limousin*, t. XII (1862), p. 107. — Franks (Aug.), *Enamels and Glass*, in-f°. — Molinier (E.), *Notes sur les origines de l'émaillerie Française*, p. 8 (Extrait du *Cabinet historique*), et *Dictionnaire des émailleurs*, 1885, v° *Guillaume*, p. 36.

Nous allons résumer la question, l'exposer à l'aide des études scientifiques qui lui ont été consacrées et voir si, grâce aux photographies que nous pouvons examiner, il ne serait pas possible de déterminer, approximativement au moins, l'âge de la crosse dite de Ragenfroid.

Ses pérégrinations n'ont pas été nombreuses. Du cabinet de M. Crochard, de Chartres, qui la possédait depuis sa découverte, en 1793, elle passa par des intermédiaires dans la collection Meyrick en Angleterre. On l'y croyait toujours, alors que, depuis longtemps, après avoir quitté l'Angleterre, elle se trouvait dans la collection de M. Carrand, à Pise, d'où, l'an dernier, il la transporta à Florence. C'est là que son propriétaire a bien voulu faire exécuter, pour les lecteurs de la *Gazette archéologique*, les belles photographies qui nous permettent d'en avoir une idée aussi exacte que possible.

Jusqu'à présent c'est au dessin de Willemin qu'en étaient réduits, pour étudier la crosse dite de Ragenfroid, les érudits qui se sont occupés de ce monument; il était difficile de juger sur une gravure une pièce d'émail dont tous les détails ont leur importance, mais on ne connaissait plus le propriétaire de la crosse. Cette ignorance de l'original a forcément produit plusieurs erreurs, notamment dans les inscriptions que Willemin avait mal lues et que, depuis lui, personne n'a rectifiées.

André Pottier, auquel nous devons le texte qui accompagne les planches de Willemin, nous dit que cette crosse, qui, lorsqu'il l'étudiait, appartenait à M. Crochard, de Chartres, fut trouvée dans l'église de l'abbaye de Saint-Père-en-Vallée, en 1793, dans le tombeau de Ragenfroid, quarante-neuvième évêque de Chartres. Mais de ces deux affirmations une seule est certaine, sa provenance de l'église de Saint-Père. Quant à savoir si elle a été découverte dans le tombeau de Ragenfroid, il y a là un doute absolu, qui nous commande une certaine réserve. Comme Ragenfroid, d'après le nécrologe[1] de Saint-Père, était le constructeur de l'abbaye, il était naturel, jusqu'à un certain point, que ce fût à lui qu'on attribuât immédiatement une aussi belle pièce que la crosse qui venait d'être découverte.

Nous devons ici faire remarquer que le tombeau de Ragenfroid, d'abord au milieu de l'église, fut, comme le dit le *Gallia*[2], reporté en 1531 devant le grand autel. Or, du côté de la place Saint-Pierre, à Chartres, l'église de l'abbaye est aujourd'hui en contrebas de plus de deux mètres. Les travaux mêmes de Paul Durand, quand on restaura la chapelle de la Vierge qui se trouve à l'extrémité de l'abside, indiquent qu'au Moyen-Age, le niveau était plus bas d'un mètre encore. La chaussée de la Courtille n'était pas encore construite, et le monastère était exposé à de fréquentes inondations, que les moines essayèrent de combattre par des travaux de canalisation dont on retrouve encore aujourd'hui les traces dans les anciennes cours de l'abbaye, transformée en quartier de cavalerie. Le dallage de l'église de l'abbaye fut plusieurs fois recouvert par l'eau, qui dut certainement pénétrer tous les sarcophages et détériorer ce qu'ils contenaient. Si l'un d'eux fut exposé aux atteintes de l'eau, c'est incontestablement le tombeau de Ragenfroid; l'admirable conservation de la crosse, qui ne semble avoir jamais été atteinte par l'humidité, nous ferait croire que, loin de se trouver dans un tombeau placé sous le pavage, elle dut, au con-

1. Mély (F. de), *Inventaires de l'abbaye de Saint-Père-en-Vallée*, Paris, Picard, 1887, gr. in-8°, p. 15.

2. *Gallia christiana*, VIII, 1110 D.

traire, être prise dans un sarcophage, élevé au dessus du sol, dans lequel l'inondation ne put jamais parvenir.

Labarte résume dans plusieurs passages, où il traite la question à des points de vue différents, l'opinion de ses prédécesseurs; il croit la crosse du XIe siècle et, pour expliquer alors comment elle se retrouve dans une tombe du Xe siècle, il émet l'opinion qu'elle aurait pu remplacer, dans le tombeau de Ragenfroid, celle qui avait été mise au moment de l'inhumation, enlevée plus tard au XIe siècle comme relique. Mais il faut remarquer que Ragenfroid n'a jamais été considéré ni comme saint, ni comme bienheureux, et que le seul changement de place officiel que nous connaissions est du XVIe siècle.

Pourtant, nous ne pouvons omettre de dire qu'en 1134, l'abbaye tout entière et son église furent brûlées, et qu'Hilduard reconstruisit entièrement le monastère. Un déplacement pourrait parfaitement avoir eu lieu à ce moment sans qu'il en soit resté aucune trace écrite [1].

Mais l'opinion de Labarte a été vivement combattue par Ferdinand de Lasteyrie qui persistait à attribuer la crosse à Ragenfroid, par conséquent au Xe siècle. Ragenfroid, en effet, occupe le trône épiscopal de Chartres de 941 à 955, après avoir été abbé de Saint-Père-en-Vallée [2]. Avec Girard (877-880), Aymeri (880-891), Gaucelin (891-926), Haganon (926-941), il fut du nombre des premiers évêques de Chartres enterrés à l'abbaye de Saint-Père-en-Vallée. Ce serait donc même à la première moitié du Xe siècle qu'il faudrait attribuer cette crosse, si l'on admettait qu'elle vint du tombeau de Ragenfroid.

Voici donc comment se résume la question : d'après les uns, elle date du Xe siècle; d'après d'autres, et il faut reconnaître que ceux-là ont étudié le monument lui-même, Labarte, Aug. Franks, And. Pottier, quand ce dernier signale le rapprochement à faire entre le Goliath de la crosse et les hommes d'armes de la tapisserie de Bayeux, elle est du XIe siècle; il en est quelques-uns enfin qui ne croient pas pouvoir la faire remonter plus haut que le XIIe siècle ; nous allons étudier à quelle époque elle semble le mieux se rapporter.

La crosse, qui se compose de trois parties, mesure 0m 227 millimètres; la tige de la volute, 0m 167; le nœud, 0m 044; la douille, 0m 016 millimètres; l'anneau qui surmontait le nœud a disparu pendant que la crosse était en Angleterre.

Sur la tige de la volute, qui se termine par une spirale à tête de dragon, paraissant être une réparation ancienne, l'artiste, dans un entrelacs de rubans à plat, a représenté le combat des Vertus et des Vices; sur le ruban de l'entrelacs qui entoure chaque figure et qui semble retenu aux intersections par un compas que nous retrouve-

1. Dom Bernard Aubert, *Chronique de l'abbaye de Saint-Père*, 1672, Mss. 1151, 9. A; Bibl. de Chartres, in-4o Guérard, *Cartulaire de Saint-Père-en-Vallée*, Paris, Crapelet, t. I, pl. CCXLV. Souchet, *Histoire de la ville et du diocèse de Chartres*, t. II, 418.

2. E. de Lepinois et Luc. Merlet, *Cartulaire de Notre-Dame de Chartres*, t. I, p. 13.

rons, mais bien plus tard seulement, comme symbole de la Prudence et de la Tempérance[1], on lit les noms des Vertus et des Vices : CARITAS, INVIDIA; FIDES, IDOLATRIA; PUDICITIA, LIBIDO; LARGITAS, AVARITIA; CONCORDIA, DISCOR[DIA]; SOBRIETAS, LUXURIA; puis, comme la gracilité de la volute ne permettait pas le développement de la suite de ces allégories, des animaux chimériques occupent le centre des entrelacs, jusqu'à l'endroit où la spirale, simplement en cuivre, s'attache par un rivet au corps de la crosse. Le nœud porte, en quatre scènes, l'histoire de David, dans des cercles de rubans, sur lesquels on lit ces quatre vers :

URSE, CADIS, VERMI DATUS A PUERO, SI[C] INERMI +
SCRIBE FABER LIMA. DAVID HEC FUIT UNCTIO PRIMI +
HIC FUNDA FUSUS. PROPRIIS. MALE VIRIBUS USUS.
GOLIAS CECIDIT. + DAVID HIC CAPUT ENSE RECIDIT +.

Ce n'est pas au hasard que nous adoptons cet ordre. Nous suivons l'histoire de David d'après le Livre des Rois; nous retrouvons d'ailleurs cette disposition sur la couverture d'ivoire du Livre de Mélissende, dont nous reparlerons tout à l'heure.

Première scène :

URSE, CADIS, VERMI DATUS, A PUERO SI[C] INERMI +

Ours, tu tombes, livré aux vers par un enfant sans armes.

C'est le développement du verset 34 du chapitre XVII du Livre des Rois. Jusqu'à présent le mot PAGUS remplaçait celui de DATUS; on voulait rattacher le mot PAGUS, qui dès lors aurait été mis là pour *paganus*, et cela sans abréviation, à la chute de Goliath, le païen : l'explication était bien difficile, tandis qu'avec DATUS, elle est tout à fait naturelle. Il faut d'ailleurs remarquer que l'inscription se compose de quatre vers hexamètres; avec PAGUS, le vers est faux, PA étant long; avec PAGANUS, il le serait encore bien davantage; tandis qu'avec DATUS, composé de deux brèves, il est parfaitement juste.

Deuxième scène. Le roi psalmiste est représenté avec sa harpe, qui remplace le phylactère sur lequel habituellement les artistes du Moyen-Age inscrivaient le nom des personnages qu'ils voulaient faire connaître, et Samuel verse sur sa tête l'huile sainte.

SCRIBE FABER LIMA. DAVID HEC FUIT UNCTIO PRIMI +

Ecris, ouvrier, avec ton burin. Voici l'onction du premier David.

Telle est la traduction généralement adoptée.

1. En Italie, au palais ducal de Venise, ap. *Annales archéologiques*, t. XVII, p. 80; à San Michel d'Oro de Florence, *Ibid.*, t. XXVI, p. 165, et dans une miniature italienne, comme attribut de la divinité, Didron, *Histoire de Dieu*, p. 576.

Beaucoup ont ajouté : lisez PRIMA au lieu de PRIMI, mais sans en donner le motif. Or, nous savons que David a été oint deux fois, la première par Samuel à Bethléem[1], la seconde, après la mort de Saül, par ceux de la tribu de Juda, à Hébron[2]. C'est incontestablement de la première dont il s'agit ici, puisque c'est précisément entre la lutte contre les animaux malfaisants qui attaquaient ses troupeaux quand il était pâtre, et sa victoire sur le géant Goliath que se place cette première onction. M. de Montaiglon, d'ailleurs, auquel je soumettais la question, m'a fait remarquer un fait qui tranche absolument la difficulté : non seulement ce sont ici quatre vers hexamètres, mais ils sont léonins, la césure rimant avec la fin du vers[3]; dans les trois autres vers, le fait est évident : *vermi* rime avec *inermi; cecidit* avec *recidit; fusus* avec *usus;* dans notre vers, *lima* doit donc avoir pour rime *prima :* de plus, sur la couverture du livre de Mélissende, dans un coin de la composition analogue, on lit BETHLÉEM, il n'y a donc aucune hésitation à avoir.

Il n'est donc plus nécessaire de demander ici au symbolisme l'explication de *primi : Primi David* aurait signifié le premier David, l'évêque étant considéré comme un second David, chargé par Dieu d'arracher au démon l'âme chrétienne dont il veut s'emparer, comme David a repris à l'ours la brebis dérobée. Ce n'est ici qu'une simple allégorie, un exemple pour l'évêque qui doit savoir affronter le danger pour sauver les fidèles dont il a la garde. Il n'y a guère, d'ailleurs, d'autre symbolisme plus compliqué à chercher dans les monuments antérieurement à l'époque où Guillaume Durant créera de toutes pièces un symbolisme qui finira par tomber dans l'exagération.

Mais, une fois la question de *prima* résolue, il en naît immédiatement une autre. Si *David* était au génitif, *Davidis*, il y aurait une syllabe de trop, *dis*, ce qui rendrait le vers faux : deux brèves seulement sont ici nécessaires; il faut dès lors traduire la phrase : *Ecris, ouvrier, avec ton burin :* DAVID : c'est-à-dire le nom de celui dont tu vas graver l'histoire; et la première scène est : HEC FUIT UNCTIO PRIMA, *voilà la première onction.*

Troisième scène :

HIC FUNDA FUSUS, PROPRIIS MALE VIRIBUS USUS,
GOLIAS CECIDIT. +

Ici Goliath est tombé, frappé d'une fronde, ayant fait mauvais usage de sa force.

Bien que le vers s'arrête après *usus*, ainsi que le jugeaient les archéologues, d'après les dessins de Willemin, la légende, terminée par une croix, ne finit qu'après *cecidit*; le texte n'en est que plus compréhensible. Le père Martin lisait AUCTUS, à la place d'USUS; je ne sais trop quel sens on pouvait alors y trouver.

1. *Livre des Rois*, I, ch. XVI, verset 13.
2. *Livre des Rois*, II, ch. II, verset 4.
3. L'abbé Texier en avait fait la remarque, mais n'en avait tiré aucune déduction.

Quatrième scène :

DAVID, HIC CAPUT, ENSE, RECIDIT.

David ici lui coupe la tête avec son épée.

C'est sur la douille enfin que nous avons :[1]

✠ FRATER WILLELMVS ME FECIT

A examiner la manière dont sont traités les sujets qui ornent la crosse, nous y pouvons faire une étude des plus curieuses de la composition du monument. Le champlevage est exécuté d'une façon savante, qui dénote une excessive légèreté de burin ; pour les émaux, Willemin les a fidèlement reproduits : mais on n'a pas assez insisté sur leur intensité, sur leur finesse, sur les tons composés qui ne se trouvent dans presque aucune autre pièce d'émaillerie de cette époque : le bleu lapis du fond, si difficile à obtenir d'une netteté parfaite, sans quelques pointillés de soufflure, est des plus remarquables, et certains émaux brun vieux bois, admirablement réussis, font voir, comme le dit fort bien M. Carrand, que la pièce a été faite avec amour par l'artiste.

Cette crosse est-elle limousine ? Est-elle du xe siècle ?

Dans le dessin des personnages il y a une souplesse à laquelle ne nous ont guère habitués les artistes limousins. Le mouvement par lequel David s'élance sur Goliath terrassé a beau être plein de naïveté, j'y trouve une sûreté de dessin qui ne se rencontre même pas chez les miniaturistes du xe siècle : la *Charité* et la *Foi*, dans leur lutte contre l'*Envie* et l'*Idolâtrie*, ont une pose ondulée, que les artistes du xe siècle, toujours sous l'empire du canon artistique byzantin, n'avaient pas encore adoptée.

Quand Ferdinand de Lasteyrie et M. Molinier[2] ont cru pouvoir l'attribuer à Limoges, ils n'avaient pu l'étudier que sur le dessin de Willemin : avec l'original devant les yeux, il faut examiner soigneusement l'opinion de Labarte, qui, après l'avoir vu et touché, le rattachait à l'école rhénane. Non que je pense qu'on puisse l'attribuer aux artistes du Rhin, mais on pourrait, ce me semble, classer l'auteur de la lutte de David contre l'ours parmi les précurseurs de l'émailleur qui exécuta la lutte de Samson contre le lion du rétable de Klosternenbourg, de Nicolas de Verdun, que le regretté maître Ch. de Linas, si compétent dans toute les questions d'émaillerie, a reproduit dans sa *Châsse de Gimmel*[3].

Sans nous arrêter à rechercher si au xe siècle les artistes limousins ont travaillé les émaux, sans nous demander si, depuis saint Eloy (en admettant qu'il ait produit des

1. Ce bois, fort exact, est extrait du *Dictionnaire des émailleurs* de M. Emile Molinier, p. 36.

2. Bien que l'attribuant tous deux aux ateliers limousins, Ferdinand de Lasteyrie la date du xe siècle, tandis que M. Molinier la juge du XIIe.

3. Paris, Klincksieck, 1883, gr. in-8°, p. 29. Nous signalerons aussi, comme pouvant lui être comparé, la lutte de Samson, du reliquaire de *Samson de Mauvoisin*, archevêque de Reims (1140-1161), publié par Tarbé (Prosper) dans ses *Trésors de l'église de Reims*, Reims, Assy, 1843, p. 154.

pièces émaillées), l'art de l'émaillerie ne se serait pas tellement perdu que nous n'en retrouvions de réelles traces qu'au commencement du XIIe siècle, nous ne devons pas omettre de signaler la discussion à laquelle tant d'érudits de grand mérite, Labarte, Lasteyrie, de Quast, l'abbé Texier, Verneilh, ont apporté de si intéressants documents ; mais il est permis de douter que, même en admettant l'hypothèse de la continuation ininterrompue de l'art de l'émaillerie sur une petite échelle, les artistes limousins aient exécuté une pièce qui rentre si peu dans une technique adoptée, dès le début de la fabrication, technique si caractéristique que, dans les inventaires du Moyen-Age, l'*opus Lemoviticum* devint le terme général qui désigna, même à l'étranger, certains émaux absolument reconnaissables[1]. Comment croire enfin, si nous prenons l'opinion de Ferdinand de Lasteyrie, qu'avant 940, les Limousins eussent été assez habiles, assez versés dans l'art de l'émaillerie pour produire la pièce la plus artistique, la plus délicate peut-être qui soit sortie de leurs ateliers pendant tout le Moyen-Age, alors que les archéologues osent à peine préciser, bien qu'ils en connaissent la date, le lieu d'origine de la croix émaillée de Théophanie du trésor d'Essen ? Qu'on examine aussi l'anneau de Gérard[2], évêque de Limoges, mort en 1022, et découvert à Charroux en 1850, et l'on pourra juger si l'école, qui a produit un émail aussi primitif pour un évêque, était capable d'exécuter, un siècle plus tôt, la crosse dite de Ragenfroid.

M. l'abbé Texier, qui a examiné soigneusement tant d'émaux limousins, n'a pas signalé, dans son symbolisme des couleurs, ce ton vieux bois si rare, si difficile à obtenir, parce que les calcinations successives de la couperose blanche dont il est composé demandent une série de manipulations des plus délicates. C'est cet émail, dont la réussite les embarrassait sûrement, qu'auront sans aucun doute tenté d'imiter avec un simple vernis brun les artistes qui décorèrent plus tard la châsse d'Ulger[3], les couronnes de lumière d'Aix-la-Chapelle et de Cologne[4], la châsse de saint Servais à Maestricht[5] ; elle ne paraît pas s'être rencontrée dans les émaux limousins même postérieurs à celui dont nous nous occupons.

Les émaux limousins à champlevé, des époques les plus reculées, sont presque tous conçus dans le même ordre d'idées : des figures raides se détachent sur un fond bleu foncé de saffre[6]. Plus rares sont les fonds vert de cuivre, d'*æs ustum*, séparés par des lignes droites de cuivre doré dans l'entre-deux desquelles serpentent des rinceaux de cuivre réservé qui finissent par s'épanouir en une fleur généralement trilobée que

1. *Labor Limogie*, Charte, anno 1197. Ughelli, *Italia sacra*, Venise, 1721, t. VII, col. 942. Dugdale. *Monasticum anglicanum*..... Duo coffree rubee de opere lemoviensi. *Inventaire de Saint-Paul*, t. III, p. 4 ; Tharpe, *Registrum Roffense*, fº 121. En 1214, Gilbert de Glanville, évêque de Rochester, possédait des coffres de Limoges.

2. Gérard, fils de Guy, vicomte de Limoges.

3. Linas (Ch. de), *Œuvres de Limoges conservées à l'étranger*, Paris, Klincksieck, 1885, in-8º, 32 et suiv.

4. Cahier et Martin, *Mélanges d'archéologie*, t. I, pl. XXXIII et suivantes.

5. Linas (Ch. de), *L'art et l'industrie d'autrefois dans la région de la Meuse belge*, Paris, Klincksieck, 1882, in-8º.

6. En italien *saffera*. Il venait de Venise : fondu avec du sable et de la potasse, il formait un bleu très intense appelé *smaltum*. C. Popelin, *L'émail des peintres*, Paris, Lévy, 1876, in-8º, p. 86.

l'artiste nuance habilement de blanc d'étain, de rouge d'or ou de fer, de jaune de tartre et d'antimoine, de quelques traces de bleu lapis. Si nous citons l'abbé Texier, nous connaîtrons quelques nouveaux caractères particuliers à cette école : « Le bleu se subdivise en bleu noir [bleu de saffre], bleu de ciel et bleu clair [bleu d'oxyde d'argent qu'on préparait avec des lames d'argent très minces exposées au dessus de fort vinaigre]; le rouge est purpurin [composé de sel de nitre, d'alun, de sel gemme et de feuille d'or calcinés ensemble à la moufle], à demi translucide ou vif opaque [oxyde de fer]; le vert tire sur le bleu [sels de cuivre travaillés dans un mortier *d'acier*]; d'autre est vert tendre; le gros bleu est coupé et bordé de rouge et de vert, les rosaces sont alternativement tricolore, le vert sépare toujours le bleu du jaune, les tons clairs des draperies vertes sont formés d'émail jaune[1], les demi-teintes d'émail vert, franc et cru. »

Trouvons-nous là la technique de la crosse dite de Ragenfroid?

Lisons maintenant M. Darcel[2] : « Partout où un émail fera montre d'érudition l'on peut être certain que l'on a affaire à une œuvre de Cologne ou de Verdun.

« Les émailleurs de Limoges enluminent vivement leurs sujets, les émailleurs allemands procèdent par tons rompus et adoptent la tonalité verte. La gamme décroissante des tons juxtaposés dont on se sert pour nuancer les draperies sera, en France, une trace de rouge, de bleu lapis, de bleu clair et de blanc; en Allemagne, ce sera le bleu lapis, le bleu turquoise, le vert et le jaune. »

Si nous interrogeons Labarte[3], il nous dira que les couleurs dont se servaient les émailleurs rhénans était le bleu lapis, un bleu pâle, le gros bleu, le bleu turquoise, le rouge mat, le rouge purpurin d'un très vif éclat, plusieurs sortes de vert, le jaune, le rosé, le blanc pur et le noir; les anciens émaux rhénans, ajoute-t-il, portent gravées en creux des inscriptions remplies d'émail noir, qui accompagnent presque toujours le sujet; dans les émaux limousins, au contraire, les inscriptions sont rares et se bornent à quelques mots.

A laquelle des deux descriptions semble correspondre notre crosse? A la seconde incontestablement.

Ici les fonds sont bleu lapis, absolument pur, le ton vieux bois est inconnu à Limoges, la finesse enfin ne peut se comparer avec celle des pièces sorties des ateliers limousins. Je ne vois pas non plus, dans le vide des entrelacs qui encadrent les scènes du nœud, ces fleurs trilobées et tricolores caractérisques de Limoges[4]; elles sont remplacées par une palmette d'une tournure toute différente où le cuivre s'épanouit lui-même en demi-feuilles d'ache, finement gravées, non pas au burin, mais au ciselet sur la dorure, genre

1. Du reste c'étaient les deux couleurs que les émailleurs mélangeaient ensemble dans leurs préparations. Ferrand, *L'art du feu*, Paris, Collombat, 1721, in-12, p. 85.

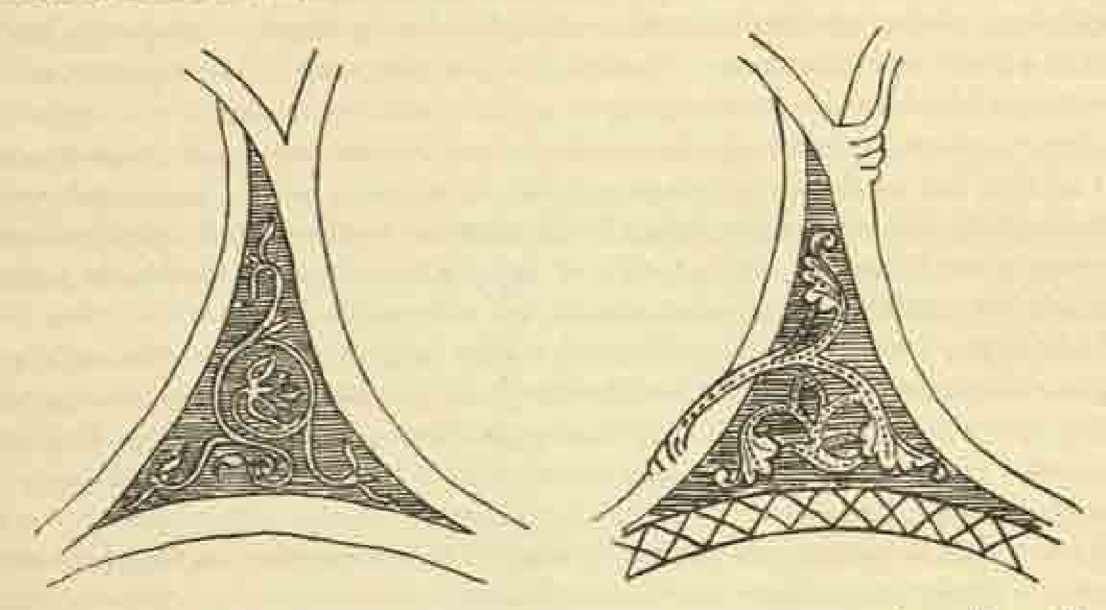
2. *Catalogue des émaux du Louvre*, p. 22.

3. Première édition, in-8°, t. III, 470.

4. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. II, *Orfèvrerie*, p. 220, donne une excellente chromolithographie de la plaque d'émail qui recouvre le tombeau des enfants de saint Louis à Saint-Denis. L'*opus lemovicum* y est très caractéristique.

de composition que nous retrouvons dans la décoration de la châsse Soltykoff, pièce d'émaillerie rhénane, dont les *Annales archéologiques* ont donné plusieurs reproductions, entre autres t. XXI, p. 105.

Dans la fleur, aucune trace de rouge : le fond du triangle est d'émail vert; le jaune, le bleu et le blanc, voilà les trois seules couleurs que nous retrouvions dans le feuillage. On ne peut pas nous objecter que sur une crosse ces rinceaux n'auraient pas leur raison d'être : nous les rencontrons en effet sur toutes celles des siècles suivants, celle par exemple du Cabinet des Médailles (s. n°), venue du Trésor de Notre-Dame de Paris (reproduite dans Bastard, p. 413); celle de Sainte-Colombe à Sens[1], pour n'en citer que deux, dans lesquelles l'*opus Lemoviticum* est bien évident. Les inscriptions enfin sont creusées au burin et remplies d'émail noir.



Pour notre part, au point de vue des origines, nous serons moins affirmatifs que M. Darcel. Que Cologne, que Verdun soient deux centres, et les plus importants de l'école rhénane, cela est hors de discussion : mais peut-être, faudrait-il simplement se borner à faire une distinction très nette entre une école qu'on pourrait appeler du Nord et l'école limousine. C'est là vraisemblablement la véritable subdivision en Occident de l'école byzantine, qui lègue à toutes les deux les mêmes procédés, que chacune développe suivant son inclination artistique. Elles se distinguent bientôt l'une de l'autre par des caractères spéciaux, ceux que nous résumions tout à l'heure, d'après MM. Darcel et l'abbé Texier. Mais, certainement, si Cologne et Verdun furent les deux centres d'inspiration de l'école du Nord, il n'est pas douteux qu'un certain nombre de monastères durent abriter, ainsi que nous le constatons par l'école limousine, les artistes qui se rattachaient à cette école. Dans beaucoup de monastères, il y eut des moines orfèvres

1. Viollet-le-Duc, *Orfèvrerie*, p. 228.

qui avaient leur atelier plus ou moins important : c'est probablement de Saint-Denis que sortit le devant d'autel dont Suger fit plus tard le retable qu'un peintre de l'école de van Eyck a reproduit dans un de ses tableaux [1] : l'existence de l'atelier de l'abbaye de Saint-Alban, en Angleterre, est bien établie par les noms de Willelmus, de Walterus, de Richard l'Orfèvre, dont les *Additamenta* de Mathieu Paris à sa *Chronique* mentionnent les comptes au XIII[e] siècle [2].

Pendant tout le Moyen-Age, c'est dans les monastères que l'art trouve asile : les preuves de ce fait sont nombreuses, nous n'avons pas seulement les comptes, nous avons aussi maints textes, maints obituaires [3]. En France, les abbés de Grandmont et de Conques; en Allemagne, saint Bernward, évêque d'Hildesheim, qui travaille de ses mains et forme des élèves [4]; en Russie, les métropolites Macaire et André Roublef [5]; au mont Athos, les religieux qui gardent pieusement le *Manuel de Peinture* que nous ont rapporté Didron et notre regretté ami Paul Durand, conservèrent la tradition de l'art et lui permirent de survivre aux invasions, aux luttes politiques, aux attaques de tous genres auxquelles certainement, sans la protection de l'Église, sans le calme des cloîtres, il n'eût pu résister.

Ce ne sont pas les détails qui manquent sur les rapports artistiques des différentes abbayes, même des pays les plus éloignés : ils montrent combien fut étroite, bien que le lien nous échappe souvent, parce qu'il n'en est pas resté de traces écrites, la parenté qui existe entre différentes pièces artistiques, qui ont nombre de points communs, bien que fabriquées fort loin l'une de l'autre. L'abbé Texier, dans son *Manuel d'épigraphie limousine* [6], aux pièces justificatives, nous montre les voyages faits par les moines de Grandmont en Auvergne, à l'abbaye de Siegbourg, en Allemagne, nous précisant ainsi l'influence que ces déplacements durent avoir sur le développement de l'émaillerie dans le Limousin.

Lorsque, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, je traitais la question des *Origines de la majolique française* [7], nous avons vu les mêmes procédés employés presque en même temps dans les monastères du même ordre les plus éloignés, en Normandie et en Poitou, et M. A. de Barthélemy, dans sa *Notice sur les carreaux historiés et vernissés* [8], signalait dernièrement le même fait. C'est que l'esprit de confraternité qui règne dans tout ordre monastique faisait adopter dans beaucoup de ses maisons les mêmes procédés d'art, et c'est ainsi que, tout en se rattachant à l'école du Nord, la crosse dite de Ragenfroid peut parfaitement être l'œuvre d'un atelier conventuel assez éloigné de Cologne ou Verdun. Nous allons essayer, par des rapprochements artistiques, d'émettre une hypothèse sur son lieu d'origine.

1. Darcel, *Émaux du Louvre*, 1867, p. 384.
2. Matth. Paris, *Chronica majora, by Henry Richard Luard D. D.* London. Longman et C[ie], 1882, in-8°, t. VI. *Additamenta*, 202.
3. Mély, *Inventaires de Saint-Père-en-Vallée*, XV Kalendas februarii : obiit Petrus aurifex. — Kalendis octobris : obiit Rogerius aurifex (XII[e] siècle), p. 15.
4. Tangmarus, *Vita S. Bernwardi*, ap. Leibnitz, *Script. rerum Brunsvicens.* Hanoviæ, 1707, t. I, XXXII, 444.
5. Leroy-Beaulieu, *La religion en Russie*, ap. *Revue des Deux-Mondes*, 15 avril 1887, p. 853.
6. Texier (l'abbé), *Manuel d'épigraphie limousine*, p. 348.
7. T. XXXI, 2[e] période, 1885, p. 229.
8. *Bulletin monumental*, 1887, p. 252.

Après une étude longuement approfondie on est, sans s'en rendre bien compte, porté à tout lui comparer : c'est ce qui est arrivé à M. de Bastard. Le soin avec lequel il a relevé les délicates illustrations de l'*Hortus deliciarum* dont M. Robert de Lasteyrie éditait quelques-unes dernièrement dans la *Gazette archéologique*[1], l'avait poussé à comparer la crosse dite de Ragenfroid avec les miniatures du livre d'Herrade de Landsberg, qui date de 1175 environ. Au premier abord, peut-être y a-t-il, en effet, quelques points de ressemblance : mais il faut examiner les détails. Sont-ce les Sirènes de la planche 4 (1885), avec leurs longues manches flottantes, qui ont le même costume que les Vertus de la crosse au vêtement serré ? Sont-ce les deux guerriers de la planche 5 qui ont la même armure que Goliath ? Mais l'un a le casque conique arrondi, l'autre, le casque bombé : ils ont un haubert à chausses, tandis que Goliath a un haubert juponné. Le bouclier lui-même diffère ; celui des compagnons d'Ulysse est à coins arrondis, celui de Goliath à coins carrés. Peut-être dans l'arbre généalogique du Christ (planche 8, année 1884) penserait-on rencontrer, à travers les enlacements, des rinceaux rappelant ceux du nœud de la crosse, mais s'il y bien là la feuille d'ache, elle est plus tourmentée dans le manuscrit que sur le cuivre.

De la même époque et de la même école est le magnifique retable du Trésor du roi de Hanovre connu sous le nom d'Eilbertus de Cologne ; S. A. R. le duc de Cumberland a bien voulu autoriser l'éminent docteur Neumann à m'en communiquer les photographies, je lui en adresse ici tous mes respectueux remerciements[2]. Grâce à elles, j'ai pu constater le rapport qui existe entre les émaux rhénans et les miniatures allemandes de la même époque ; les scènes de la vie de la Vierge (scène VII), du rétable, nous montrent en effet les femmes, dans le costume bien caractéristique du XII[e] siècle, semblable à celui des statues de nos cathédrales, et les guerriers endormis au pied du tombeau du Christ (scène X), ont le casque pointu *sans nasal*, le bouclier court, le haubert à chausses ; notre crosse porte donc des caractères sensiblement plus anciens que ceux de ces deux pièces, l'Eilbertus coloniensis de 1160 et l'Herrade de Lansdberg de 1175, bien contemporaines l'une de l'autre et qui peuvent, par conséquent, servir de type précis dans une discussion entièrement basée sur des rapprochements artistiques.

De la fin de la première moitié du XII[e] siècle, nous avons les plats de couverture au livre de Mélissende, fille de Baudoin II, roi de Jérusalem, épouse de Foulque V d'Anjou, morte en 1160 : ils furent exécutés en Palestine ; du Sommerard dans son album[3] et le P. Cahier dans ses *Nouveaux mélanges* (*Ivoires*, p. 1) les ont reproduits, quand ils étaient en Angleterre. Nous y retrouvons tous les sujets de notre crosse ; la vie de David, dans des médaillons entre lesquels les Vertus combattent les Vices. Comme ce livre fut exécuté à l'étranger et qu'il représente des sujets essentiellement occidentaux,

1. 1884, p. 58, pl. 8, 9, 10. — 1885, p. 17, pl. 4, 5, 6.

2. Le docteur Neumann, dont chacun connaît la science archéologique, prépare en ce moment une édition du *Trésor des rois de Hanovre*, impatiemment attendue par tous les érudits.

3. *Les arts au Moyen-Age*.

il fut fait sur un patron nécessairement de la première moitié du XIIe siècle ; nous y trouvons déjà une certaine modification des costumes de notre crosse, bien qu'ils s'en rapprochent beaucoup plus que l'Eilbertus et l'*Hortus deliciarum* : ni Goliath, ni *Largitudo* n'ont de nasal à leur casque, l'*Humilitas*, au contraire, porte le costume des femmes du XIe siècle, tel que nous l'avons sur notre crosse.

Labarte, avons-nous dit, l'attribuait au XIe siècle ; il n'a pas malheureusement développé les motifs de son appréciation, ni suffisamment indiqué à quelle portion du XIe siècle il le rattachait ; l'abbé Texier, au contraire, indiquait la comparaison qu'il avait faite entre le David de notre crosse et le David du Trésor de Conques de la fin du XIe ou du commencement du XIIe siècle. Dans des questions commes celles que nous traitons, il est nécessaire de naviguer dans une période d'un demi-siècle : le genre et le style ne varient pas nécessairement avec le millésime ; ce sont donc deux dates extrêmes qu'il faut indiquer comme époque hypothétique ; nous tentons de le faire aujourd'hui. Nous venons d'essayer de démontrer que notre crosse était antérieure d'abord à l'Herrade de Lansdberg, à l'Eilbertus, enfin aux plaques de reliure de Mélissende dont la date peut être fixée entre 1140 et 1150. Nous voudrions indiquer maintenant la date extrême que nous pensons pouvoir fixer comme limite antérieure de fabrication.

On est toujours tenté de vieillir un monument. On ne se préoccupe pas assez de la lenteur avec laquelle les procédés se modifiaient alors. Cependant, si la forme de la crosse par elle-même ne peut fournir une date absolument précise, elle indique une époque : il faut remarquer que la plupart des crosses authentiques du XIe siècle, que nous connaissons, affectent la forme éminemment simple de celle dite de Ragenfroid : celle de Siegebourg attribuée à saint Annon, évêque de Cologne (1056-1075)[1], celle trouvée dans l'église Toussaint d'Angers[2], celle de saint Godehard, évêque d'Hildesheim (1022-1038)[3], ainsi que la petite crosse de plomb du tombeau de Guillaume II, abbé de Fécamp, au XIe siècle, sont toutes terminées par ce petit serpent à oreilles et affectent la même simplicité.

Au commencement du XIIe siècle, nous en trouvons encore de cette forme simple : celle d'Ulger, par exemple, évêque d'Angers (1125-1149), dont Gaignières nous a conservé le dessin[4], celles, au contraire, du plein milieu du XIIe siècle, de l'église Toussaint d'Angers[5], celle reproduite dans les *Annales archéologiques*[6], ont l'intérieur plus chargé, plus rempli. Mais, comme je le disais tout à l'heure, nous ne pouvons avec cela seul fixer notre opinion : les sujets de la crosse et la manière dont ils sont traités vont nous aider dans notre tâche.

1. P. Cahier, *Nouveaux mélanges d'archéologie. Ivoires*, p. 26.
2. *Bulletins des comités historiques*, 1849, n° 8, p. 191.
3. Barraud et Aug. Martin, ap. *Mélanges d'archéologie*, t. IV, p. 186, pl. 37.
4. Gaignères, *Tombeaux et épitaphes*, Anjou, fig. 170, et reproduit dans Viollet-le-Duc, *Dict. du mob.*, t. II, pl. XLVI.
5. *Bulletin des comités historiques*, 1850, n° 4, p. 124.
6. T. XIX, 120.

Ce n'est, il est vrai, qu'en plein XIIe siècle que les *Vertus* et les *Vices* font leur apparition sur les sculptures de nos cathédrales : elles sont représentées dans le costume des femmes du XIIe siècle, comme à Civray[1], ce qui au fond est pour les artistes de cette époque la véritable manière de comprendre l'illustration de la *Psychomachie* de Prudence, ou bien, comme à Sens où les attributs jouent le rôle principal. Mais c'est bien plutôt dans les manuscrits qu'il nous faudrait chercher des points de comparaison. Si c'est un moine artiste qui a fait la crosse dite de Ragenfroid, c'étaient aussi des religieux qui dessinaient les miniatures, laissant aux maîtres *imagiers* le soin de décorer les monuments en puisant dans les manuscrits qui en furent les précurseurs artistiques, les chefs-d'œuvre qu'ils firent naître sous leur ciseau. J'aurais voulu pour ma thèse citer un manuscrit illustré de la *Psychomachie* de Prudence, du commencement du XIe siècle : celui qui s'en rapproche le plus comme date est le manuscrit du XIIe siècle de l'Académie des Beaux-Arts de Lyon[2]; il ne peut malheureusement nous fournir aucun renseignement : l'artiste qui l'illustra copia certainement un manuscrit du IXe siècle; le costume de la *Patience* est en effet celui des chefs francs du IXe siècle, il en a les bambergues, le halsperg, la cotte, le casque cotelé, le bouclier rond[3]; les vêtements de la *Médecine* accompagnée des *Sciences*, sont ceux des femmes de Charles le Chauve que Willemin a gravés.

Tant qu'il a fallu se contenter pour connaître le monument qui nous intéresse, de la gravure de Willemin, on a dû forcément laisser de côté certains détails, auxquels il était impossible de s'attacher. Mais la photographie n'interprète pas, elle reproduit et nous devons ici détailler les costumes. Pour l'*Idolâtrie*, la coiffure est celle du XIe siècle, il ne faut que la comparer à celle de Blanche, femme de Robert[4]; elle a simplement le bliau, le costume des femmes du XIe siècle, tel qu'il est indiqué par Louandre[5], et pas encore la gippe des statues du XIIe siècle des portails de Saint-Spire de Corbeil et de la cathédrale de Chartres.

On pourrait ici nous objecter que le coffret de la cathédrale de Troyes est décoré du même sujet et qu'il est cependant du XIIIe siècle. Gaussen l'a reproduit[6] et Lebrun Dalbanne, auquel nous devons le texte qui accompagne la gravure, semble être allé au devant de l'objection. Lui aussi, n'a gardé d'omettre le rapprochement à faire entre le coffret et la crosse, dite de Ragenfroid, qu'il pense être du Xe siècle, disant que le coffret fut fait certainement sur le même patron qui devait se transmettre de génération en génération. Mais comme pour le dessin de Willemin de la crosse dite de Ragenfroid, l'*interprétation* de Gaussen me faisait hésiter; M. de Saint-Maurice a bien voulu décalquer pour moi, sur le coffret lui-même, la coiffure des *Vertus* : elles n'ont plus

1. *Bulletin monumental*, t. VI, 337.
2. Reproduit dans le *Recueil de fac-similés de l'École des Chartes*, Paris, Picard 1887, pl. 168-171.
3. Quicherat, *Histoire du costume en France*, p. 145.
4. Beaunier et Rathier, *Recueil des costumes français*, pl. 62
5. *Arts somptuaires*, T. I, pl. 48.
6. Gaussen, *Portefeuille archéologique de Champagne*, émaux, pl. 17.

le bandeau des Vertus de la crosse du XIIe siècle, mais une véritable couronne, comme celle de vicomte, surmontée de trois perles.



Chacune d'elles a un bouclier différent : La *Charité*, le bouclier du commencement du XIe siècle; la *Mansuétude*, un de la fin, tandis que la *Sobriété* a celui du Xe. Ce sont là de menus détails; ils montrent toutefois que, si tous ces modèles ont un original commun, il s'est trouvé modifié quelque peu par les coutumes du temps ou l'ignorance des mœurs passées : il est bien certain que si l'on retrouvait aujourd'hui le manuscrit de Prudence du IXe siècle, d'après lequel on doit penser que fut fait celui de Lyon, on aurait, en le comparant avec ce dernier, les mêmes petites nuances de détails, que nous ne pouvons apprécier maintenant faute de connaître l'original[1].

Or aucune des *Vertus* de la crosse, dite de Ragenfroid, ne présente de ces dissemblances, toutes ont bien le même costume, se rapprochant de celui du XIe siècle, tel que tous les maîtres le décrivent : nous avons donc lieu de croire que cette uniformité ne doit pas être négligée dans l'étude archéologique que nous faisons.

Il y a longtemps que, dans un article sur les émaux, Longpérier avait remarqué que l'armure de Goliath se rapprochait de celle des guerriers de la tapisserie de Bayeux[2]. Mais n'ayant aucune solution à offrir où cette donnée pût être de quelque poids, il n'y attachait d'autre importance que celle d'aider à dater la crosse de Ragenfroid. La manière dont sont traitées les armes de Goliath indique, au contraire, une parenté très étroite avec la tapisserie de Bayeux : l'artiste qui a exécuté la crosse devait, ainsi que ceux qui ont brodé la tapisserie de Bayeux, vivre au milieu des guerriers normands : aucun détail de l'armement n'y est en effet oublié; pas plus le heaume avec son cercle ciselé et son nasal, la brogne avec le capuchon, la guiche du bouclier, que les heuses, la courte lance, l'espie avec le gonfanon. Le bouclier, il est vrai, n'est peut-être pas de la forme absolument exacte des boucliers de la tapisserie; il devrait avoir les coins arrondis, il les a carrés : sur la tapisserie de Bayeux, il y en a de toutes espèces, mais *un seul*, parmi tant d'autres ronds, carrés, en amandes, peut se comparer avec celui de Goliath. Il se rapproche de ceux que nous voyons sur les sceaux du XIIe siècle[3], mais il est proportionnellement beaucoup plus grand, il couvre presque tout Goliath, rappelant ainsi l'armement du XIe siècle, tandis que ceux des guerriers qui dorment au pied du sépulcre, quand les saintes femmes viennent apporter des parfums au tombeau de Jésus-Christ, sur le retable d'Eilbertus ont précisément le bouclier plus court des sceaux du XIIe siècle. L'armement de Goliath indiquerait donc

1. Tous les manuscrits et les miniatures de Prudence, antérieurs au XIIIe siècle, ont un original commun, lequel servit inconsciemment de modèle à tous les artistes qui recopierent la Psychomachie.

2. *Cabinet de l'amateur*, Paris, 1842, t. I, p. 149.

3. Demay, *Le costume d'après les sceaux*.

une date à fixer entre la tapisserie de Bayeux et le livre de Mélissende, c'est-à-dire qu'on pourrait comme époques extrêmes placer son exécution entre 1090 et 1140.

Dans une des dernières lettres que je viens d'échanger avec M. Carrand, à propos de l'enroulement qui se trouve dans le triangle des encadrements du nœud de la crosse[1], ce dernier me fait remarquer que la fleur, dont je lui parle, se retrouve dans la volute, variée, modifiée et qu'elle a certainement été inspirée par les iris, les glaïeuls et autres plantes de la même famille. L'iris n'est-il pas la véritable fleur des Normands, celle qu'on retrouve sur tous les monuments sculptés, sur les pavages, et qu'ils portent même avec eux dans leurs conquêtes, jusque dans l'Italie méridionale[2]? Les animaux chimériques ciselés sur le haut de la volute qui termine la crosse semblent copiés sur ceux de la bordure de la tapisserie de Bayeux.

Il n'est pas jusqu'au nom de *Willelmus* qui ne soit normand. Ce n'est point que j'adopte le système d'Auguste Franks, qui, pour donner à cette crosse une origine rhénane se basait uniquement sur l'orthographe de *Willelmus*, commençant par un W, tandis que, pensait-il, un Français eût écrit *Guillelmus*: nous ne manquons pas de preuves contraires; sur la tapisserie de Bayeux, nous lisons *Willelmus* et dans maintes chartes du XIIe siècle, nous trouvons *Willelmus* dans les provinces du centre de la France[3].

Qu'un travail normand ait en effet les caractères des pièces du Nord, il n'y a rien d'étonnant. M. de Ponton d'Amécourt[4] rappelle que les habitants du diocèse de Bayeux se nommaient les *Saxones Baiocassini*, que les côtes de la Manche s'appelaient *littus Saxonicum* et qu'au Xe siècle les habitants de Bayeux se servaient encore de la langue danoise : il y avait des rapports fréquents entre la Normandie et l'embouchure du Rhin et de la Meuse, et l'art des habitants de ce dernier pays eut dès lors toutes les facilités pour influer sur les goûts et les travaux des habitants du *littus Saxonicum*.

Voilà les éclaircissements que j'ai cru pouvoir apporter à une question qui a passionné les archéologues. Paraîtront-ils probants, je l'espère; j'aurai eu, du moins, la bonne fortune de faire admirer aux érudits un monument bien célèbre, et en même temps bien peu connu.

F. DE MÉLY.

1. Mély, *Origine de la majolique française*, Gaz. des B.-A., t. XXXI, 2 par., p. 239. Pavé provenant de l'abbaye de Longues.

2. H. Saladin, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1884, décembre, p. 521, donne le dessin d'un chapiteau de Santa Maria Maggiore de Barletta, composé de rinceaux et de palmettes, qui est dans le même ordre d'idées que le nœud de notre crosse, et l'on sait combien l'art normand eut d'influence sur l'art du Moyen-Age dans la Pouille.

3. Plusieurs chartes du XIe et du XIIe siècle, dans le manuscrit latin 10102 de la Bibliothèque nationale (*Cartulaire de l'abbaye de Josaphat*), sont signées par *Willelmus*.

4. Procès-verbaux de la Société archéologique d'Eure-et-Loir, t. VII, 1886, p. 254.

LE PALAIS DES CÉSARS AU MONT PALATIN

(PLANCHES 21, 22 et 23).

Le mont Palatin, qui est le berceau de la Rome primitive, fut occupé peu à peu, à partir de l'époque où Auguste y fixa sa résidence, par les constructions de la demeure impériale, au moins dans sa plus grande partie.

Après Auguste, la plupart des empereurs, jusqu'à Sévère Alexandre, y firent constamment des amplifications, des changements et, en outre, laissèrent subsister, au milieu de leurs constructions, un certain nombre de temples, d'habitations privées, lieux consacrés dont on vénérait l'existence.

La partie centrale du mont, dont nous nous occupons spécialement, comprenait la *maison d'Auguste* avec les sanctuaires qui en faisaient pour ainsi dire partie (celui d'Apollon et celui de Vesta); le *palais des Flaviens* groupé autour d'elle, l'englobant, en quelque sorte, avec ses bibliothèques, son *stade* et ses dépendances; puis deux autres sanctuaires que le commandeur Rosa, qui en dirigea les fouilles, attribua : l'un, au nord, à *Jupiter Stator*, dont la construction primitive remonte à Romulus; l'autre, à l'ouest, à *Jupiter Vainqueur*, datant de la victoire des Romains sur les Samnites. Quoique la certitude de l'emplacement de ces deux sanctuaires n'ait rien d'absolu, il n'y a aucun inconvénient à adopter en principe ces dénominations dont nous laissons au savant archéologue l'entière responsabilité.

Derrière le temple de Jupiter vainqueur, se voit une habitation datant de la République, déblayée également par M. Rosa et appelée par lui *maison de Livie*; puis, plus au sud, sur le côté du temple, une autre encore antérieure, pouvant remonter à l'époque des rois et dans laquelle, d'après un passage de Josèphe, nous croyons pouvoir reconnaître celle qui fut habitée plus tard par Germanicus, père de Caligula, et que, pour cette raison, nous nommons sur notre plan *maison de Germanicus*.

Au nord-ouest, l'espace qui nous occupe était bordé par les *palais de Tibère* et de *Caligula*. Au nord, ce dernier joignait la maison de Tarquin le Superbe, selon Pline le Naturaliste, — de Tarquin l'Ancien, selon Tite-Live, — près du temple de Jupiter Stator et de l'endroit où devait se trouver la *porta Mugonia*, l'une des portes de l'enceinte de Romulus. Une voie antique descendant vers l'arc de Titus (très certainement le *Clivus Palatinus*), encore très visible actuellement avec ses grands polygones de

lave striée, dont quelques-uns atteignent 2 mètres, conduisait du Palatin au sommet de la Voie Sacrée et, de là, au Forum.

Au sud, sur le flanc de la colline, descendant vers le cirque Maxime, est adossée à la partie supérieure du mont une construction datant de la période flavienne, que Canina appelle la *domus Gelotiana*, donnant sur le cirque (dont fait mention Suétone *Caligula*, 18); et de laquelle l'examen des graphites qu'on y a découverts permet d'affirmer que c'était là, ou bien l'habitation des vétérans *peregrini*, ou bien l'*école des pages impériaux* (*pædagogium*). C'est cette dernière appellation que nous avons conservée.

Vers l'est, le stade de Domitien et les bains furent circonscrits par les agrandissements d'Hadrien et ceux de Septime Sévère.

Au nord du stade, et enclavée dans des constructions modernes, faisant autrefois partie du couvent de Saint-Bonaventure, on peut voir les restes d'une grande abside décorée de niches; construction en briques remontant, certainement, à la période augustale et appartenant, selon toute probabilité, à une grande salle qui figure dans divers plans du XVII[e] siècle et dont nous faisons la célèbre *Bibliothèque d'Apollon Palatin*, pour des raisons que nous énumérerons en parlant des édifices augustaux.

Derrière cette abside se trouve, parmi les habitations modernes, et leur servant le plus souvent de fondations, un dédale de murs et de chambres antiques construits dans toutes les orientations, mais dont la construction, identique à celle de l'abside, remonte à la période augustale.

Sur le côté du stade, près des bains, aboutit l'*aqueduc de Claude*, dont deux piles subsistent encore à l'intérieur du périmètre de notre plan.

A l'ouest, entre le stade et le palais de Domitien, la villa Mills, occupée encore aujourd'hui, en grande partie, par le couvent des sœurs cloîtrées de la Visitation, renferme les ruines de la maison d'Auguste. Cette propriété est inaccessible aux profanes qui n'ont pas une autorisation spéciale et fort difficile à obtenir du Saint-Père. Heureusement toute habitation a besoin d'un architecte; or, la villa Mills a le sien. M. Vespigniani, qui possède des relevés plus ou moins exacts de la propriété et qui les a mis fort obligeamment à notre disposition. De plus, cet architecte a des commis dont la présence, en temps de réparations, est indispensable. C'est ainsi qu'en 1870, M. Scellier de Gisors a pu, sous l'égide de M. Vespigniani, pénétrer dans le couvent et en relever sommairement une grande partie.

Depuis cette époque, tout le parc, planté de magnifiques cyprès, situé entre les bâtiments et la terrasse dominant la vallée du cirque, ayant été acquis par le gouvernement italien, l'étude que nous avons pu faire des trois salles souterraines qui s'y trouvent, nous a permis de contrôler l'exactitude absolue des relevés de Piranesi, au moins pour les trois salles en question, et nous a conduit à conclure à l'exactitude probable de l'ensemble du plan de cet auteur, lequel a servi de base à notre restauration.

A ces documents sur la maison d'Auguste et sur la partie contiguë du palais de Domitien, viennent encore se joindre les relevés scrupuleux de M. Clerget, en 1838, et, en 1867, ceux de M. Arthur Dutert (mort prématurément à Rome), qui furent repris par son frère, Ferdinand Dutert, en 1871.

Enfin, pour finir la description sommaire des édifices contenus dans notre plan, nous n'avons plus qu'à mentionner, au delà du couvent de Saint-Bonaventure et de la villa Mills, un grand espace rectangulaire, bordé de murs antiques et de salles souterraines, actuellement livré à l'exploitation agricole, dont le niveau, généralement horizontal, s'étend en terrasse jusqu'à la Voie Sacrée, et dont l'entrée principale paraît se retrouver dans des constructions massives, ornées de niches, qui s'élèvent à mi-côte, sur le Clivus Palatinus mentionné plus haut, vis à vis le temple de Jupiter Stator.

Doit-on reconnaître dans ce grand espace l'emplacement des jardins d'Adonis, œuvre de Domitien, dont la représentation se trouve sur un fragment du plan de marbre du Capitole? Doit-on y voir, comme le pensent certains archéologues modernes, *le Camp des soldats*, qui devait être voisin de la demeure impériale?—C'est cette dernière hypothèse que nous avons adoptée dans notre restauration architecturale.

Ayant passé en revue l'ensemble des monuments compris dans le périmètre que nous nous sommes imposé, passons maintenant à l'étude de chacun d'eux, tant au point de vue de leur histoire et des textes qui la fournissent, que de ce que les fouilles en ont découvert et nous ont permis d'en reconstituer.

I. — ÉDIFICES ANTÉRIEURS AU RÈGNE D'AUGUSTE.

Comme toutes les villes étrusques, Rome devait avoir trois portes (Plutarq., *Romul.*, 20; Servius, *Énéide*, Virg., III, v. 46). — On ne connaît que deux de ces portes : — L'une, la Porta Romanula ou Romana (ouverte du côté du Velabre et communiquant à la Nova Via par un escalier), est en dehors de notre périmètre et nous n'avons point à en parler ici; l'autre est la porte *Mugonia*.

1. Porte Mugonia. — 2. Temple de Jupiter Stator.

La Porta Mugonia ou Mucionis, appelée plus tard Porta Vetus Palatii, était pratiquée sur un point situé près *du sommet de la Voie Sacrée* et *très rapproché du temple de Jupiter Stator* (Dion. Halic., II, 50). On n'en retrouve aucune trace, mais le Clivus Palatinus, que nous avons déjà mentionné et qui descend du Palatin à l'arc de Titus, sommet de la Voie Sacrée, devait, selon toute probabilité, la traverser. On voit d'ailleurs, en différents endroits, devant la ruine que l'on attribue au temple de Jupiter Stator, d'une part, — plus loin, près du palais de Domitien, d'autre part, — des vestiges de l'enceinte de Romulus, formés de blocs de tuf friable, extrait sans doute de la roche même de la colline.

Quant au temple de Jupiter Stator, peu de monuments ont aussi souvent changé de place dans les ouvrages relatifs à la topographie de l'ancienne Rome. — On sait pourtant, d'une façon certaine[1], qu'il fut fondé, selon le vœu de Romulus, près de la porte Mugonia où l'on disait que, avec l'aide du dieu, les Romains cessèrent de fuir et firent face à l'ennemi dans la bataille décisive qui fut heureusement interrompue par l'intervention des Sabines. Voici comment M. Lanciani[2], établit sans difficulté que les ruines déblayées, en 1867, par le Commandeur Rosa, près du Clivus Palatinus et du sommet de la Voie Sacrée, appartiennent réellement à son soubassement : « Tite-Live dit que Tarquin l'Ancien habitait près du temple du Jupiter Stator (I, 41), et Solinus affirme que sa maison était *ad Mugoniam portam* (I, 24). Il est donc manifeste que ces deux endroits étaient très rapprochés l'un de l'autre. — Or, en face du temple de *Jupiter Stator*, et par conséquent *près de la porte Mugonia* y attenante, s'élevait, selon Pline (*H. N.*, 34, 13), la statue équestre de Clelia; mais comme nous savons par Tite-Live que cette statue était *in summa Sacra via* (II, 13), c'est-à-dire à peu près à l'endroit où nous voyons aujourd'hui l'arc de Titus, c'est dans les environs que nous devons placer la porte et le temple, et fixer l'emplacement de la maison de Tarquin l'Ancien. »

Les débris découverts par M. Rosa ne remontent évidemment pas à la première construction par Romulus, à la suite de la victoire remportée sur les Sabins, dans la vallée du Forum, ni même, comme le croit M. Lanciani (*loc. cit.*), à la reconstruction entreprise par M. Atilius Regulus, après la guerre du Samnium, en 458[3], mais plutôt à une reconstruction de l'époque impériale, peut-être même après les Flaviens. L'espèce de blocage de pierre concassée et le ciment dont est composée la substruction et quelques rares traces de parement de briques rappellent le mode de construire de la fin du Ier siècle. Toutefois des pierres portant des noms d'esclaves ou d'ouvriers, trouvées dans les fondations, attestent la haute antiquité du monument primitif. Enfin des colonnettes de peperin, exhumées également dans les dernières fouilles, devant le temple, portant des inscriptions gravées en style archaïque, nous apprennent qu'il renfermait de vieux souvenirs sacrés ayant trait au culte primitif de Jupiter et à Romulus, fondateur de l'édifice.

Derrière le temple et longeant d'abord les constructions de Caligula, puis, après un coude à angle droit, celles de Tibère, commence un long crypto-portique ou galerie voûtée aboutissant à son autre extrémité, après un second coude, à la maison dite de Livie, dont nous allons parler, puis, débouchant sur un espace à air libre, voisin de l'habitation à laquelle nous donnons le nom de maison de Germanicus. Nous reviendrons sur ce crypto-portique, près de l'entrée duquel une excavation montre encore des constructions en *opus quadratum* de la Rome primitive.

1. Dion. Halic., II, 50; Tit.-Liv., *Hist.*, I, 12; X, 37.
2. *Étude des ruines du Palatin*, p. 107.
3. Tit.-Liv., X, 36, 37.

3. *Maison dite de Livie.*

La *Maison* dite *de Livie*, qui se trouve à son autre extrémité, est une des ruines les plus curieuses du Palatin, à cause des peintures qu'elle renferme.

La construction en *opus reticulatum* très régulier, de tuf employé en petits morceaux, avec chaînes d'angles en même matière, sans brique, nous reporte au dernier temps de la République. D'ailleurs, son entrée principale à l'extrémité du crypto-portique montre très bien qu'à un moment donné, ce dernier a été substitué à une voie, lors des agrandissements de Tibère. La maison est donc bien antérieure à cette époque, mais à ce moment elle devint une des parties du palais de ce prince, et c'est cette raison qui a permis à quelques auteurs de la regarder comme construite par le père ou l'aïeul de Tibère, Suétone (*Tib.*, 5) faisant naître cet empereur sur le Palatin. En tout cas, elle fut entretenue pendant les deux premiers siècles de l'Empire, comme le prouvent les inscriptions des tubes de plomb qui y conduisaient les eaux.

On lit sur l'un d'eux : IVLIAE . AVG., *Juliae Augustae*. Cette courte inscription pourrait se rapporter à Livie, femme d'Auguste, qui l'adopta par testament, dans la famille Julia. — Une disposition qui peut donner plus de poids à cette supposition est un long couloir souterrain, partant des appartements privés de la maison qui nous occupe, pour se diriger en droite ligne vers le point où, au XVIIIe siècle, on découvrit les restes de la *maison d'Auguste* (villa Mills) dont nous allons parler. Ce souterrain voûté est construit en briques, et date de l'époque augustale ; un premier branchement relie, sur la gauche, la maison avec le crypto-portique déjà mentionné, faisant ainsi, à la maison, une issue dérobée. — Le souterrain est brusquement muré à l'aplomb des constructions de Domitien dont les fondations interceptent ainsi la communication avec des salles souterraines ornées de voûtes en stuc peint, découvertes, en 1726, sous le péristyle du palais, et dont nous parlerons ultérieurement. Ces salles, aux murs en brique, de l'époque augustale ou très peu antérieure, étaient donc en communication avec le souterrain, avant que celui-ci ne joignît la maison d'Auguste, dont elles dépendaient peut-être. Avant d'arriver à la partie murée par les constructeurs flaviens, un second branchement prolonge à droite la communication, la faisant déboucher dans des galeries souterraines qui contournent le palais des Flaviens, entre celui-ci et le temple de Jupiter Vainqueur, et se retournant à angle droit dans la direction de la demeure d'Auguste. Ces dispositions prouvent que les Flaviens (auxquels se rapportent les inscriptions d'autres tuyaux de plomb) ont voulu, en détournant le souterrain, conserver la communication entre la *maison de Livie* et la *demeure augustale*.

Nous n'entreprendrons pas la description des peintures de la maison de Livie ; nous renvoyons pour ce qui les concerne au guide de M. Lanciani [1].

1. *Guide du Palatin*, page 120 et suiv.

La disposition et la distribution de cet édifice sont assez clairement expliquées sur notre plan. Constatons seulement qu'une voie antique sépare cette maison de celle, plus ancienne encore, que nous appelons maison de Germanicus, mais il convient d'ajouter que les deux habitations n'ont sur cette voie que des issues de service.

4. *Maison de Germanicus* (?)

La seconde habitation, dont on suit très bien le plan par les traces de murs (*opus quadratum*) au ras du sol, peut remonter, par la nature même de sa construction, à la fin de l'époque des rois ou aux premières années de la République. On y retrouve toutes les dispositions des habitations romaines : *vestibulum, atrium* (dont quatre bases de travertin indiquent l'emplacement des colonnes); *fauces, peristylium* (où d'autres cubes de péperin supportaient également des colonnes), etc.

Il est bien difficile d'assigner une date certaine et un auteur à sa fondation. Quant à la destination qu'elle pouvait avoir, à l'époque plus rapprochée qui nous occupe, on peut croire qu'elle devint la maison de Germanicus, père de Caligula.

Un passage de Flavius Josèphe racontant le meurtre de Caligula, qui sortait du théâtre construit à l'occasion des *ludi palatini* (institués par Livie en l'honneur d'Auguste) et rentrait au palais, dit que l'empereur : « au lieu de suivre le chemin « ordinaire où l'attendaient ses officiers, prit, pour s'en aller aux bains, par un « CHEMIN DÉROBÉ ET OBSCUR, afin d'y voir des jeunes gens nobles venus de l'Asie pour « chanter des hymnes et exécuter des danses sacrées..... » Puis, après la scène de l'assassinat : « Après une si grande action et dans le péril où les mettait le meurtre « d'un empereur follement aimé de la populace, comme il leur paraissait impossible de « *retourner par où ils étaient venus*, à cause des officiers et des gardes qui s'y « trouvaient, ils *s'en allèrent par un autre côté au* PALAIS DE GERMANICUS dont « ils venaient de tuer le fils. Ce palais était tout proche de celui de l'empereur... » Suétone (*Calig.*, 58), qui raconte la même scène, dit : « Comme il balançait s'il se « lèverait pour prendre son repas, ayant l'estomac encore chargé de celui de la veille, « ses amis l'y décidèrent, et il partit... Il fallait passer sous une VOUTE (*crypta*, dit le « texte) où s'exerçaient alors des enfants appartenant aux plus nobles familles de l'Asie.»

Si l'on rapproche ces deux textes, on est obligé de conclure que le chemin *dérobé et obscur* de Josèphe et la *crypta* de Suétone ne sont autre que le crypto-portique que nous avons déjà mentionné comme longeant le palais de Caligula, derrière le temple de Jupiter Stator. — En effet, un escalier antique monte du sol de ce crypto-portique au plan noble du palais où se voient très distinctement des salles circulaires n'ayant pu appartenir qu'à des bains : ceux, sans aucun doute, où se rendait Caligula. — Or, si le crypto-portique est bien l'endroit où le prince fut assassiné, on doit chercher à son autre

extrémité, et tout près du palais, l'habitation de Germanicus, où les assassins se réfugièrent. C'est la raison sur laquelle nous nous appuyons pour appeler « maison de Germanicus » la construction en *opus quadratum*, dont nous avons parlé précédemment.

M. Lanciani (*Guid. Palat.*, p. 114) croit que la maison de Germanicus est justement celle aux peintures, communément appelée « maison de Livie ». La situation de cette dernière, par rapport au palais de Tibère et au crypto-portique, paraît, de prime abord, autoriser à admettre cette supposition, mais elle nous paraît moins probable que la solution que nous venons de proposer.

5. *Temple de Jupiter Vainqueur.*

L'entrée principale de la maison à laquelle nous donnons le nom de « Germanicus » s'ouvre sur une grande aire qui s'avance en terrasse sur le versant de la colline dominant le cirque Maxime. Un grand soubassement de temple, précédé de massifs, supportant anciennement des escaliers, émerge au centre de cette place.

C'est dans cette ruine que M. Rosa croit reconnaître le temple de Jupiter Vainqueur, c'est-à-dire l'*ædes Jovis Victoris* (du Catalogue), fondé par Fabius Maximus, à la suite du triomphe que les Romains remportèrent sur les Samnites, l'an 459 de Rome. Les documents manquent absolument pour restituer la décoration de ce temple. Des tronçons de fûts de colonne en tuf volcanique, portant des traces de cannelures, sont les seuls vestiges de son ornement; ni traces de bases, ni de chapiteaux, ni de corniches. La seule nature de la matière employée montre l'antiquité du monument. Ce tuf volcanique, provenant de la Latomie de l'antique banlieue de la ville, n'étant plus en usage à partir du ve siècle de la fondation de Rome[1].

Evidemment les colonnes (et probablement tout l'édifice) étaient recouvertes de stuc, et, par conséquent, peintes. C'est ce parti que nous avons adopté dans la restitution de ce monument au sujet duquel les auteurs sont à peu près muets. En dehors de sa place dans le catalogue de Victor[2] et le passage de Tite-Live sur sa fondation[3], on ne connaît plus qu'un fragment des *Fastes* d'Ovide[4] qui nous apprend qu'on y célébrait des sacrifices aux ides d'avril. Le temple existait donc encore, non seulement à l'époque d'Auguste, mais des traces de restaurations en *opus lateritium*, d'où l'on a extrait plusieurs marques de la période des Antonins, prouvent qu'on le restaura encore à cette époque.

En avant du temple, la terrasse effondrée, qui supporte encore des constructions en *opus reticulatum* du temps de la République, laisse voir la place de deux bassins rectangulaires symétriquement placés par rapport à l'axe du temple.

(*A suivre.*)

H. DEGLANE.

1. Rosa, *Annali dell' Instit. di Corr. arch.*, 1865, p. 361.
2. P. Victor, *Reg. Urb.* R. X.
3. Tite Live, X, 29.
4. Ovide, *Fastes*, IV, 621.

MAITRE HERCULE DE PESARO

ORFÈVRE ET GRAVEUR D'ÉPÉES AU XVe SIÈCLE

(PLANCHES 19 ET 20.)

(*Suite et fin*[1]).

Quoique nous ne donnions point pour complet le catalogue des œuvres de maître Hercule, les trente à trente-cinq pièces qui composent notre dossier suffisent à le bien caractériser. Il gravait des lames d'épées, presque toujours sur fond d'or, et sculptait les gaînes en cuir repoussé ; par conséquent, il joignait à sa qualité de graveur le talent d'un habile modeleur ; enfin, il montait lui-même ou faisait monter dans son atelier les lames qu'il fournissait à ses clients ; parfois même, il les enrichissait de nielles, telle l'arme au blason de Ferrare, faite pour le duc d'Este, qui figure à l'Armeria de Turin. Ces lames étaient la plupart du temps marquées d'*une tour*, c'est la marque des épées offertes par le pape Alexandre VI aux divers souverains de son temps et celle du stocco de Bogislaw qui figure au Musée Hohenzollern à Monbijou de Berlin. Parfois, cependant, Hercule enrichissait de ses compositions des épées marquées d'un autre signe ; ce qui nous prouve qu'il n'était point spécialement ce qu'on appelait alors un *forgeron d'épées* (s'il en eût été ainsi, il serait resté fidèle à sa marque), mais qu'on lui confiait des armes de toutes provenances et qu'il exerçait sa verve sur le métal du premier armurier venu. Le maître était « *Aurifex* » ; on sait que sous cette dénomination sont désignés les plus fins génies de la Proto-Renaissance ; il a fait de tout : des bijoux proprement dits, des poignées d'épée, de la sculpture ; et nous montrerons de lui des dessins qui sont d'un maître. L'enquête a prouvé qu'il s'était fait une spécialité de l'arme appelée *cinque-dea* et que sa renommée avait rayonné au delà des limites de l'Italie, puisque nous l'avons vu travailler pour l'empereur d'Allemagne. Quatre épées seulement, nous l'avons dit, figurent dans son œuvre à côté de trente-une lames courtes. C'est pourtant dans le *Stocco* italien, l'épée d'apparat, du type de l'épée de César Borgia, qu'il s'est pleinement révélé ; aussi l'a-t-il signée avec jactance, en lettres monumentales. Cette œuvre, nous l'avons dit, n'est pas antérieure à 1493, et ne peut pas être datée plus tard que 1499 ; l'inscription qu'elle porte : CES. BORG. CARD. VAL... nous dit en effet le nom de celui qui l'avait fait faire, et César Borgia, qui prend la pourpre en 1493, l'a déjà rejetée en 1499.

1. Voir plus haut, *Gazette archéologique*, p. 65.

Dans tout cet ensemble, où sont les œuvres antérieures à l'épée de César, son chef-d'œuvre, et quelles sont celles qui lui sont postérieures? J'incline à croire qu'il a dû débuter par son chef-d'œuvre, car, dès 1505, il est à Ferrare au service du duc Alphonse, mari de Lucrèce Borgia. Comme il reproduit bien souvent sur ses œuvres les emblèmes, les triomphes, les monuments, les dispositions générales de l'épée faite pour César Borgia, nous sommes bien forcés de croire qu'il se souvient du jour où il a eu l'honneur de travailler pour le fils du Pape, circonstance mémorable dans sa vie. Les compositions que nous avons mises sous les yeux des lecteurs, le *Sacrifice au bœuf Borgia*, le *Triomphe de César*, etc., étant larges, bien équilibrées, claires dans leurs dispositions, et, au contraire, la plupart de celles que nous leur opposons restant désordonnées et confuses : nous sommes amenés à penser que le graveur, le jour où il s'affirmait avec sûreté et maestria dans l'épée de César, avait quelqu'un derrière lui qui lui servait de guide et dont il était simplement le traducteur. Pourquoi, s'il en était autrement, alors qu'il ne s'agissait plus ni du Vatican (où le bœuf des Borgia se transformait en bœuf Apis sous le pinceau du Pinturrichio,) ni de la tour de Pise, — (allusion à l'Université où l'on était venu apporter à César la nouvelle de l'exaltation de son père,) — Hercule aurait-il reproduit ces divers symboles sans discernement, sans cause, sans mesure et sans nulle application aux circonstances de la vie du personnage pour lequel il travaillait? L'épée du Borgia est donc évidemment son coup de maître, le maximum de sa fortune; il s'en est souvenu toute sa vie et même beaucoup trop pour sa gloire. Nous avions donc raison, à l'époque où nous ignorions encore le nom de l'artiste, de le désigner sous le nom « Le graveur de l'épée de Borgia ».

Parmi les nombreuses compositions dont il a orné les lames que nous attribuons au maître Hercule, nous avons choisi pour les reproduire celles qui nous semblent les plus caractéristiques de sa manière et celles dont les allusions, la forme et les éléments décoratifs se confirment mutuellement leur autenthicité. Dans la planche hors texte, nous avons rassemblé l'une des faces de chacune des quatre œuvres suivantes : la belle *épée vénitienne, de la collection Ressman*, la *cinque-dea du Musée d'armes de Berlin*, provenant de la collection du prince Frédéric-Charles, celle de la *Tour de Londres* et l'une des cinq cinquedea du maître que compte la collection d'Hertford-house de Londres (à sir Richard Wallace).

Il est singulier que quelques-uns des plus grands collectionneurs de ce temps-ci, les mieux informés au sujet des grands spécimens des dépôts de l'Europe, ayant tenu dans la main l'épée de Borgia, n'aient jamais établi de comparaison entre cette dernière et le caractère de l'ornementation de la lame de l'épée vénitienne de M. Ressman. L'attribution date d'hier, elle nous est personnelle; ceux-là mêmes qui ont possédé l'arme et le collectionneur qui la possède aujourd'hui, ont pu regarder notre affirmation comme gratuite ou aventurée; mais tout doute va s'effacer en face de la confrontation qu'il nous est permis d'établir. Outre que les sujets allégoriques, les architectures, la forme

allongée des figures, les détails et éléments de l'ornementation sont identiques en bien des points avec ceux des compositions de l'épée de César; on verra se dresser au milieu du champ sur lequel l'artiste a gravé « *Venus et Vulcain* », cette sorte de *Tempietto*, guérite bizarre surmontée d'un dôme, qui revient cinq fois dans les compositions dont sont ornées les lames qui figurent au catalogue. A droite de ce monument, nouvelle preuve, s'élève la pyramide allongée surmontée d'une boule, qui semble être l'une des signatures du maître, tant elle revient fréquemment dans ses œuvres. (*Voir l'épée de César. — Voir la lame de la Tour de Londres. — Voir celle de l'Arsenal de Vienne, et celle du Musée de Berlin.*) Les nuages étranges, en forme de dents de scie, particuliers à Hercule, se découpent sur les hachures qui forment le fond du ciel, et la frise qui ferme le champ est butée aux deux tranchants de la lame par deux consoles en saillie tout à fait caractéristiques du maître. Sur l'autre face, la licorne, les étendards, l'architecture, la façon d'indiquer les terrains et le ciel : tout nous révèle encore la manière du graveur, l'identité est complète.

La *cinquedea* du prince Frédéric-Charles, signée déjà par la tour de Pise, nous montre encore la pyramide de Cestius, les motifs d'architecture familiers au maître, sa façon de détacher les lettres d'une inscription

A FI
MO DE
R LI

qu'il emprunte aux stèles et aux autels antiques, et enfin, les dispositions habituelles de son médaillon central porté par des petits génies, autour duquel s'enroulent des feuillages.

La lame de la tour de Londres, elle, se signe par ses architectures, ses longues femmes nues au visage effaré portant des cornes d'abondance, la disposition de ses trois arcs suspendus dans le vide, reliés les uns aux autres par des chapiteaux et par cette éternelle pyramide de Cestius qui, sous le poinçon du maître, devient un élément, dont il abuse mais qui nous sert à affirmer son identité. Les preuves abondent encore dans les huit compositions réparties sur les quatre divisions de ces deux faces; il n'y en a pas une qui ne porte un ou plusieurs des éléments essentiels caractéristiques; ils s'entassent, se superposent, et crient le nom du maître, sans parler encore d'un triomphe analogue à celui d'un des fourreaux du Musée d'artillerie de Paris, et d'un signe particulier dont la signification m'échappe encore : les trois lettres ET/O que je retrouve cinq fois dans cinq lames différentes disposées de la même façon, et qui ont longtemps exercé sans succès la patience de l'abbé Galiani.

Parmi les nombreuses lames de cinque-dea qui figurent dans les collections de sir Richard Wallace, celle que nous reproduisons a un prix particulier pour nous, car elle nous montre encore (hors de propos d'ailleurs) le *sacrifice au bœuf Borgia* de la lame de César, et c'est tout dire.

Nous n'insisterons pas davantage, étant donné le public expérimenté auquel nous

nous adressons; toutes ces compositions émanent du même cerveau, toutes ces lames sont de la même main; ce sont les mêmes éléments, le même esprit, les mêmes défauts



Londres. — Collection de Sir Richard Wallace. — Cinque-dea. — Le Bœuf Borgia.

et les mêmes qualités, les mêmes manies et les mêmes *tics*; cela se passe dans le même monde, dans la même région, dans le même milieu et dans le même temps.

DEUXIÈME ARTICLE.

I. — LES DESSINS DE MAITRE HERCULE.

Les considérations qui vont suivre et les nouvelles confrontations que nous allons faire sont certainement plus hypothétiques que celles qui ont précédé; mais, si la démonstration entraînait la conviction du lecteur, le bagage du maître Hercule deviendrait plus considérable; et, au lieu d'un habile ouvrier et d'un artiste voué aux *Arts industriels*, comme on dit aujourd'hui, et aux *Arts mineurs*, comme on disait autrefois, nous aurions devant nous un de ces tempéraments doués de facultés multiples caractéristiques du temps de la Renaissance, qui ont cumulé les talents et excellé dans chacune des branches de l'art.

A l'époque où, préoccupé de découvrir à quel artiste on pouvait attribuer l'arme de Borgia, nous visitions les musées et collections d'Europe qui pouvaient nous présenter des armes similaires, M. Louis Courajod, conservateur adjoint du musée de la Renaissance au Louvre, auquel on doit tant d'ingénieux travaux de restitutions basées sur des observations d'une rare acuité et sur un diagnostic très sûr, nous signala au Cabinet des estampes de Berlin un album où, au milieu d'un grand nombre de dessins attribués au Bambaja, le célèbre artiste du tombeau de Gaston de Foix, figuraient quelques autres dont la forme, le caractère et la nature des compositions rappelaient, selon lui, les gravures des lames du maître Hercule dont il connaissait le dossier. La comparaison de nos photographies, envoyées à l'honorable Dr Wilhelm Bode, vice-directeur du musée de Berlin, avec les dessins signalés, leur a été favorable; plus tard, nous avons jugé nous-même de l'identité, en découvrant dans ces mêmes dessins quelques-uns des traits spéciaux au maître, traits qui auraient pu passer inaperçus pour ceux qui n'en ont point fait comme nous une étude spéciale. La conviction une fois faite dans notre esprit, nous avons obtenu, grâce à l'impératrice d'Allemagne, alors princesse impériale, dont on connaît la passion pour les arts du quinzième siècle italien, la collection complète des dessins du maître, et nous pouvons en détacher ceux qui nous semblent devoir être attribués à Hercule, afin de les comparer aux pièces de notre dossier.

Les dessins que le hasard a fait échouer au musée de Berlin sont au nombre de dix ou douze. Le premier d'entre eux nous montre, sur un autel où brûle la flamme du sacrifice, Vénus et l'Amour, debout sur le couronnement du petit monument; derrière eux croît un palmier. A droite du monument, deux personnages entièrement nus, Mars et Mercure, bien caractérisés l'un par le casque et la hache en forme de hallebarde, l'autre par le caducée et les ailes au talon et au chef, prennent part au sacrifice. De l'autre côté, deux femmes debout, nues aussi; la première porte une haste, elle n'a pas d'attribut spécial qui permette de la reconnaître, elle active le feu sacré; la seconde est Minerve sans doute, puisqu'elle porte le bouclier. Le parallélisme est complet dans la composition; l'autel forme l'axe, et les deux parties symétriques s'équilibrent jusque dans les accessoires que portent les personnages. C'est la composition telle que l'entendaient les artistes du xve siècle, peintres ou sculpteurs, et on dirait qu'il y a là une réminiscence de l'antiquité, rajeunie par le goût personnel aux artistes de la Renaissance. Si l'on considère le groupe de Vénus, la forme de la draperie qui fait berceau au dessus de sa tête, la longueur des personnages nus, leur pose, les coiffures hérissées et désordonnées à la façon des Gorgones, la forme bizarre des accessoires, caducée, hallebarde, hastes en forme de vase d'où s'échappent des fleurs, pour les comparer aux dessins figurés sur les lames gravées par Hercule; il nous semblera bien difficile de ne pas voir là une œuvre du même maître.

La composition qui fait pendant à celle-ci dénonce la même main et révèle le même esprit. Le palmier s'élève encore au centre de la composition symétrique; en haut du

tronc, l'artiste a suspendu une panoplie formée d'une targe antique surmontée d'un masque, et deux hallebardes croisées, auxquelles pend un voile en guirlande. A la base de l'arbre sont amoncelés des cuirasses, des boucliers, des casques, des haches, des chlamydes foulés par un aigle dont les ailes se déploient sur un large bouclier. De chaque côté du trophée, deux grandes figures allégoriques, Muses robustes, assises sur des cuirasses antiques et des cnémides, semblent rendre hommage à la Victoire. La première, portant à la main gauche la palme des triomphes, couronne le trophée ; la seconde écrit sur la tablette de l'histoire la devise romaine chère au maître Hercule : *S. P. Q. R.* Il est singulier d'observer que, sur le pectoral de l'aigle, à la hauteur de l'aile, l'artiste a dessiné une marque de forgeron d'épées, très visible, quoique d'une forme indécise.

D'autres séries de compositions divisées en bandes étroites semblent autant d'études pour la gravure au poinçon sur le métal, ou pour des frises. Les sujets sont toujours empruntés à l'antiquité : ici, les Vestales entretiennent le feu sacré ; là, les prêtres vont procéder au sacrifice et traînent à l'autel les béliers ou le porc immonde. On remarquera, dans l'un de ces sujets, le bœuf conduit au sacrifice, qui présente encore des analogies avec le bœuf Borgia, si souvent représenté dans les œuvres du maître. Partout les analogies abondent, les vases destinés au sacrifice sont de même forme ici et là, et la figure de Vénus, dont le voile flottant affecte toujours la même silhouette, semble échappée d'une des lames du maître Hercule, *à moins que celui-ci, au contraire, ne l'ait empruntée aux études qui figurent aujourd'hui au musée de Berlin*, ce qui n'est pas une hypothèse inadmissible.

Enfin, nous mettons sous les yeux du lecteur deux médaillons tirés de la même collection de dessins, qui sont très caractéristiques, en ce sens qu'on les retrouve presque identiques sur deux lames. Dans le premier dessin à la plume, l'artiste a représenté un char traîné par deux licornes, sur lequel se dresse une figure drapée portant à la main la palme de la paix ; derrière elle, un personnage courbé semble prendre les rênes. Dans le second médaillon, une femme drapée tenant d'une main une fleur, de l'autre, un arc (?), s'efforce de porter secours à un cerf au repos, le corps percé d'une flèche. Deux devises latines, difficiles à déchiffrer, mais qui toutes deux sont une allusion à chacune de ces compositions, sont écrites au dessous de chacune d'elles et devaient, dans l'exécution définitive, être gravées en exergue ou sur la banderole. La feuille sur laquelle le dessinateur a cherché ses compositions contient douze *tondi* ou circonférences destinées à enfermer le sujet cherché. Sept d'entre elles sont restées vides ; dans la cinquième, qui n'est qu'ébauchée, l'artiste a représenté, voguant sur les flots, une barque à voile qui porte un passager, et, en exergue, il a écrit cette devise : « *Non vuol sapere a chi fortuna e contra*, » variante en langue vulgaire peu correcte du « *Quos vult perdere* », qui est tout à fait dans le goût des devises de maître Hercule.

Nous sommes ennemis des affirmations hautaines, mais les procédés de reproduction qui sont à notre disposition nous permettant d'opposer aux gravures du maître Hercule les dessins originaux que nous venons de décrire, et que nous croyons pouvoir lui attribuer; le lecteur sera juge de la vraisemblance de notre hypothèse. Ces dernières études de médaillons surtout présentent de telles analogies qu'elles laissent peu de



Études pour des lames.

Dessins originaux de Maître Hercule — Cabinet des Estampes de Berlin.

place au doute; de telles études ne sont pas faites pour la peinture; elles n'ont pas non plus le relief propre à la sculpture, et les inscriptions écrites en légende sont singulièrement affirmatives. Si l'on se refusait à adopter nos conclusions, il faudrait admettre qu'il y a, entre 1500 et 1524 (car cette date se trouve au bas des dessins), un artiste qui cherchait les *inventions* pour le maître, et celui-ci, qui ne faisait que les traduire le poinçon à la main, se les serait appropriées. En effet, il faut remarquer que l'artiste signait ses armes OPVS. HERCVLIS., confondant ensemble le graveur, l'inventeur, le forgeron d'épées et le sculpteur des beaux fourreaux en cuir repoussé, si fièrement revendiqués par une belle signature monumentale (sur la gaîne du musée d'artillerie de Paris).

II.

HERCULE ORFÈVRE DU DUC DE FERRARE, ALPHONSE D'ESTE.

Continuons nos recherches en passant des musées aux archives et voyons si, pour donner plus de réalité encore à celui dont nous avons rassemblé les œuvres, nous pourrions faire sortir de la poussière quelques documents encore ignorés.

A Rome, où Hercule semble avoir travaillé dans les cinq dernières années du xv[e] siècle, M. Muntz n'a rencontré qu'une fois son nom dans les registres des dépenses du Vatican ; là, il était qualifié « *Aurifex* » et la somme qu'il recevait s'appliquait à un travail d'orfèvrerie, à un collier d'or donné par le pape au capitaine de sa garde. A son nom s'ajoutait celui de son pays « *Pesaurensis* » (c'est-à-dire qu'il était de Pesaro). Les archives de cette dernière ville, dans la célèbre bibliothèque Oliveriana, ne nous ont rien révélé à son sujet ; et jamais les doctes archivistes et bibliothécaires de la ville, le marquis Antaldi et M. Rossi, n'ont rencontré ce nom. Le hasard seul peut nous mettre en présence d'un artiste, qui est relativement obscur, si l'on considère qu'il a vécu au temps des Mantegna, des Léonard, des Sanzio, des Michel-Ange, des Bramante, des grands génies de la Renaissance enfin, et que son œuvre est d'une portée inférieure, quoique le goût suprême qui y a présidé nous la recommande aujourd'hui. Or, en feuilletant le *Carteggio* encore inédit d'Isabelle d'Este, qui comprend sa correspondance avec les artistes de son temps, au « Copie de lettres » et dans les dossiers des lettres elles-mêmes conservées en originaux à l'*Archivio Gonzaga* de Mantoue, qui forment une correspondance énorme (plus de six mille lettres, d'un singulier intérêt pour l'histoire de l'art), nous en rencontrons quatre relatives à un certain *Maestro Hercule*. Parmi ces quatre lettres, une est de la main du maître lui-même, elle est adressée à la marquise Isabelle Gonzague, femme de Francesco Gonzague, seigneur de Mantoue, datée « Ferrare, 4 octobre 1504 », et signée « Servus Hercules Aurifex Ill[mi] D[i] Ducis Ferrarie ».

Voilà donc un *Aurifex* du nom de maître Hercule, à la solde du duc de Ferrare, qui vit au même temps que le graveur de Borgia. Avançons avec prudence et voyons si c'est bien le nôtre. Isabelle, fille d'Hercule d'Este, comme le duc Alphonse d'Este, et qui a épousé son voisin de Mantoue, a commandé à l'artiste des travaux (qu'on ne définit point assez pour que nous soyons sûrs de voir en lui le même personnage). L'œuvre traîne, Hercule ne la livre point, car il est excédé de commandes, et il s'excuse :

« Votre Excellence, dans ces derniers temps, m'a commandé des travaux que j'ai commencés immédiatement et auxquels j'ai donné tous mes soins, désirant grandement satisfaire votre Excellence et lui faire une belle chose qui lui plaise. je n'ai pas d'autres soucis à l'esprit que

ces travaux, mais j'ai été si occupé d'autres choses urgentes, que je n'ai pu arriver à les livrer, et M. Hieronymo Zilliolo et Barone savent bien et vous peuvent dire qu'il n'y a pas là de ma faute ; la vraie raison de ce retard c'est que j'ai dû satisfaire à qui a le droit de me commander. Quand une fois j'aurai l'occasion de voir Votre Excellence, je lui ferai comprendre de vive voix comment cela s'est passé, elle saura que si je n'ai pu faire davantage, c'est que je n'ai que deux mains et mon fils deux autres !... Que Votre Excellence soit sûre que ni jour ni nuit je n'abandonne la chose et elle sera servie..... Sur le conseil de Votre Seigneurie, j'ai mis mon fils Ferrante à l'œuvre et je crois qu'il suivra mes traces et que je n'aurai pas à rougir de lui. ».....

Le lendemain 15 octobre, Hieronymo Magnanini, qui est chargé par la princesse de Mantoue de surveiller le travail, écrit de son côté à Isabelle et il encarte dans sa lettre celle que nous venons de citer :

« Hier, je me suis rendu chez maître Hercule pour voir les bracelets de Votre Seigneurie ; j'arrivai à l'improviste et je trouvai au travail non seulement le maître, mais encore ses fils ; déjà l'œuvre commence à prendre figure, le contour est fini, des deux côtés le travail de filigrane est soudé et les huit tableaux *(quadri)*[1] étaient là, terminés, devant maître Hercule et devant ses fils, qui tous travaillaient. Selon moi, Votre Seigneurie peut vraiment s'attendre à avoir là une chose beaucoup supérieure à celle qu'elle espérait. J'ai vu le dessin d'ensemble et *entre l'exécution et lui, il y a la même différence qu'entre un portrait et l'homme vivant.* J'aurai garde de ne pas les quitter de l'œil ; hier soir j'ai fait porter le travail à notre seigneur duc pour qu'il vît à quel point il en est...., Maître Hercule écrit à Votre Seigneurie par la lettre incluse, il écrira sans doute encore pour informer de la marche du travail.

« Ferrare, le 15 octobre 1504. »

Le 11 août 1505 seulement, Hercule a livré la commande ; elle est parvenue aux mains d'Isabelle par l'entremise de Hieronymo Zilliolo, un de ses correspondants de Ferrare, et, par les moyens qu'Isabelle a employés pour les obtenir; on verra avec quelle impatience elle attendait ses bijoux : il faut dire aussi que maître Hercule, non seulement avait été lent à la satisfaire, mais, chargé d'une commande quelques années auparavant, ne la lui avait jamais livrée.

« A Hieronymo Zeliolo, notre apprécié et très cher ami. — Nous avons reçu votre lettre en même temps que les bracelets ; ils sont tellement beaux et d'un travail si supérieur, que nous oublions les retards de l'orfèvre ; nous louons beaucoup maître Hercule et ses fils de l'œuvre si élégante sortie de leurs mains, et nous vous louons vous-même de toute la diligence dont vous avez fait preuve. Quant à notre illustrissime frère, vous lui rendrez des grâces infinies, nous reconnaissons que c'est à lui que nous devons ces bijoux ; sans lui, en effet, sans son autorité et le parti qu'il avait pris de mettre l'artiste en prison dans le Castello, je crois que de sa vie il n'aurait livré son œuvre[2]. Quant au prix du travail qu'il demande, véritablement

1. *Quadri* doit, je crois, s'entendre dans le sens de médaillon, peut-être de nielles sertis dans des filigranes.

2. Ces façons d'agir sont tout à fait dans le goût du temps ; dans une autre lettre à un artiste, Isabelle le menace de le faire enfermer dans la *Batti-Ponte* du Castello de Mantoue s'il persiste à ne pas livrer le travail commandé.

il ne mérite pas un bolognin de moins que les vingt-cinq ducats[1]. Mais comme, il y a des années déjà, nous lui avons donné d'avance vingt-cinq ducats pour nous faire des boutons d'or qu'il n'a jamais exécutés; vous pourrez lui dire que l'un compensera l'autre. Cependant, afin qu'il reconnaisse à quel prix nous estimons son travail et son talent, vous lui donnerez en sus dix ducats, plus deux autres pour le prix de l'or qu'il prétend lui être redû, ce qui fera 12 ducats; enfin, vous retiendrez les cinq ducats que vous avez déboursés, et, à cet effet, nous vous envoyons par le courrier Polidore dix-sept ducats dans une sacoche pour le dit paiement. Quand vous aurez l'occasion de voir le seigneur duc, vous me recommanderez à son Excellence. — Bene valete.

« Mantoue, 21 août 1505. — Isabelle. »

Ces lettres lues, examinons dans quel milieu évoluent les personnages : nous sommes à Mantoue, d'où Isabelle écrit, puis à Ferrare, d'où celui qui signe maître Hercule « *Aurifex Illmi Ducis Ferrarie* », date sa lettre à la marquise. Or, on n'a pas oublié que notre dossier contient une arme de choix faite pour Hercule d'Este, seigneur de Ferrare, ou pour Alphonse d'Este, son fils (puisqu'elle porte les armes de la maison de Ferrare); et, cette cinque-dea, dont la poignée est enrichie de nielle, étant certainement l'œuvre du graveur de Borgia, comment pourrions-nous admettre qu'au même temps où il y avait à la cour de Ferrare un orfèvre titulaire, attaché au service du duc, qui signait « maître Hercule », il y ait eu à côté de lui un autre *Aurifex*, aussi du même nom, qui aurait fait des bijoux, gravé des épées et monté des lames pour le même prince? Les points de contact sont d'ailleurs nombreux; Alphonse de Ferrare, en 1501, a épousé Lucrèce, la sœur de César; et cet Alphonse est le propre frère d'Isabelle d'Este, devenue Gonzague par son alliance. Les deux cours voisinent, et Isabelle emploie tous les artistes de Ferrare (Lorenzo Costa, Dosso Dossi, Cristofano Romano.... et tant d'autres). Mais, me dira-t-on, le maître Hercule *Aurifex*, titulaire du duc, ne parle ici que de bijoux et celui que nous voyons exécuter l'épée de César est un artiste apte à la sculpture et à la gravure, presque un *humaniste* par l'ordre d'idées qu'il évoque et le milieu dans lequel il évolue; et c'est le ravaler que de le restreindre au rôle d'un orfèvre. L'objection n'a pas de prise; cet *humaniste*, en effet, figure sur les registres du Vatican comme *Aurifex* dans la stricte acception du mot, puisqu'on lui paie le prix d'un collier pour le capitaine des Stradiots du Vatican, ce qui est une œuvre vulgaire; c'est lui aussi qui a exécuté ou fait exécuter dans son atelier la poignée ornée d'émaux cloisonnés de filigranes de l'épée de César (dont, du reste, le genre de travail correspond assez bien à la description de celui qu'il fait ici pour Isabelle d'Este). Il y a donc là un atelier (une *bottega*, comme on disait alors) et l'on voit nettement le maître à son étau avec ses deux fils qui, dit-il, suivront ses traces et dont il n'aura pas à rougir. L'œuvre d'Hercule et de ses enfants, ses élèves, sera plus tard confondu dans le sien; de là quelques hésitations, quelques variétés dans l'expression

1. Il s'agit ici de la monnaie de Bologne qui a cours dans toute cette région.

et dans la touche, constatées dans les diverses œuvres que nous avons réunies, œuvres inégales souvent, et parfois presque de pacotille ; de là aussi le nombre considérable de travaux plus ou moins soignés sortis de cet atelier qui semble avoir fabriqué les cinque-dea à lames gravées sur fond d'or pour toutes les régions de l'Italie, depuis 1496, au moins, jusqu'en 1525, à peu près.

Il faut retenir un autre point qui n'est pas sans importance ; l'Hercule, orfèvre du duc de Ferrare, est un dessinateur habile, car, exécutant les commandes pour Isabelle d'Este, il a devant lui un projet dessiné sur lequel le correspondant insiste ; enfin, il semble bien que les *quadri* dont parle Hiéronymus Magnanini[1] soient des nielles ou des émaux, et, si l'on veut juger de la nature du travail exécuté, par un échantillon du temps, qui est peut-être de lui ; on pourra jeter les yeux sur le portrait de la marquise de Mantoue gravé par van Dalen, où elle porte un splendide collier, vrai chef-d'œuvre d'orfèvrerie, d'une forme rare et d'une grande richesse.

Le hasard qui nous a fait rencontrer à Mantoue ces quelques lettres relatives au maître dont nous cherchons à préciser les traits, s'il nous avait mieux servi encore, aurait pu nous livrer la correspondance du maître avec Alphonse, duc de Ferrare, ou avec François Gonzague, et, cette fois, il est bien probable qu'au lieu de descriptions de bijoux, colliers, boutons ou bracelets ; celui qu'on appelait en Italie le vainqueur du Taro, ou bien son beau-frère le duc de Ferrare, ingénieur militaire, fondeur de canons, « *bombardier*, » comme il se plaisait à signer, nous aurait parlé des épées de parement ou des épées courtes que tous deux commandaient au maître Hercule. Alors, au lieu de fortes présomptions ; nous aurions la certitude absolue de l'identité de l'Hercule des Borgia avec le maître Hercule de la maison d'Este, identité dont, nous le répétons, le lecteur sera bon juge, ayant en mains tous les éléments de comparaison.

CONCLUSION.

Concluons rapidement et résumons les faits : l'arme de César Borgia, qui est un monument d'art en même temps qu'un document historique, est l'œuvre d'un artiste qui gravait des lames d'épée, composait et modelait des gaines exécutées le plus souvent en cuir repoussé et quelquefois décorées de compositions à figures. Cet artiste, qui signait l'épée OPVS HERC, a exécuté un fourreau qui figure au musée d'artillerie de Paris, signé *Opus Herculis ;* ainsi se trouve fixé le nom de l'auteur, dont M. Muntz a découvert la trace dans les registres du Vatican où l'on a ajouté à son nom le lieu de son origine *Pesaurensis* (Pesaro). Une enquête faite dans un grand nombre de villes d'Europe a permis de réunir trente à trente-cinq armes qui peuvent lui être attribuées, parmi celles-

1. Ce Hieronimus Magnanini est le conseiller intime du duc, son secrétaire et homme de confiance, c'est lui qui est chargé d'apprendre à Lucrèce Borgia la mort de son frère César ; un grand nombre de dépêches lui sont adressées ou sont signées de sa main.

ci on compte quatre épées et toutes les autres sont des lames courtes dites « cinque-dea ». On a défini au cours de cette étude le caractère de ce genre d'œuvres, la manière et les tendances de l'homme qui, probablement, a été le traducteur des inventions d'artistes supérieurs, dont il a gardé l'empreinte. Hercule évoquait de grands souvenirs et des idées hautes; il était tout imprégné de l'idée antique et, s'étant frotté aux humanistes; il se dégageait de ses œuvres un parfum littéraire; aussi, au milieu de productions de pacotille destinées au commerce, a-t-il laissé quelques compositions si relevées, d'un goût si élevé, et des fourreaux d'épées d'une architecture si noble, qu'ils sont dignes de figurer à côté des œuvres des grands maîtres de la Renaissance. L'orfèvre avait le goût des inscriptions, il les demandait aux poètes et aux historiens de l'antiquité, et souvent aussi aux dictons en langue vulgaire. Parfois il les estropiait, soit qu'elles fussent abandonnées à de grossiers ouvriers qui ne les comprenaient pas, soit que le patron de la *Bottega* n'en connût lui-même pas le sens. Ce maître Hercule a dû finir sa vie à la solde du duc de Ferrare, travailler pour Alphonse d'Este, pour Lucrèce Borgia et Isabelle d'Este, et évoluer dans le nord de l'Italie où nous retrouvons des armes de lui à Venise, à Bologne, à Parme (aux armes des Sanvitali). Il représente bien par ses facultés multiples un tempérament de second ordre du temps de la Renaissance; quand il se met à la disposition du passant, il fabrique sans passion et met en œuvre, sans ordre et sans discernement, les éléments qu'il a empruntés à l'antiquité. Ondoyant et divers, il est *Aurifex*, et, tenant boutique dans une spaderia de Ferrare, il travaille pour qui le paie. Quelquefois aussi il lui est arrivé de prendre l'argent sans livrer la marchandise (c'est le cas d'un grand nombre d'artistes du temps); mais quand il a l'honneur d'être appelé par un grand personnage ou un de ces princes souverains qui ont laissé dans l'histoire un sillon sanglant ou lumineux, comme César Borgia, François Gonzague ou Este, Hercule se redresse, et il parle haut; alors on s'étonne de voir que tout est dans tout et qu'une simple lame d'épée sortie de ses mains ou un fourreau modelé par lui, comme les belles pièces du musée d'artillerie de Paris, celle des Gaetani et celle du South Kensington, deviennent des œuvres de la plus haute allure, de vrais monuments d'art qui font songer aux bas-reliefs antiques. N'eût-il gravé que l'épée de Borgia, la lame de la cinque-dea de la tour de Londres, celle du prince Frédéric-Charles, et quelques autres, le nom d'Hercule méritait d'être sauvé de l'oubli; son bagage ne peut plus que s'augmenter et sa réputation ne peut plus que croître. On peut désormais écrire son nom à côté de celui des Piccinino, des Andrea de Ferrare, des Lazzarino Caminazzi, des Colombo, et de Serafino de Brescia son contemporain, qui fut armé chevalier par François Ier auquel il présenta une riche armure sortie de ses mains.

CHARLES YRIARTE.

CYLINDRE PERSE AVEC LÉGENDE ARAMÉENNE



Le cylindre dont on donne ici la reproduction a été acheté à Beyrouth par M. G. Schlumberger qui a bien voulu nous en confier la publication. C'est un cylindre en ambre brune, chose très rare, haut de 0m 22, de style perse et d'un travail très soigné.

Il représente deux sphinx à tête humaine, couronnés d'une tiare. Ils sont affrontés et lèvent la patte comme pour protéger une plante sacrée placée entre eux. La partie supérieure du cylindre est occupée par le disque ailé, surmonté de l'image de la divinité, telle qu'elle est représentée sur tous les monuments achéménides. Malheureusement, la tête est cassée. A gauche et à droite du dieu, on voit le soleil et le croissant. Le cylindre est terminé par un palmier qui occupe la face opposée à la plante sacrée et remplit l'espace laissé libre entre les extrémités des deux ailes.

Au dessous et tout du long des deux ailes court une légende araméenne, en caractères de l'époque perse. Les lettres sont très nettes et d'un très bon style, et la lecture de la légende ôte tous les doutes qu'un examen superficiel pourrait faire concevoir sur l'authenticité du monument. En voici la transcription :

[illegible]

חתם מתלש בר ש ? ?

Le mot araméen חתם « sceau » est particulièrement employé sur les cachets de l'époque achéménide[1].

1. Comp. Vogüé, *Mél. d'archéol. orient. Intailles sémitiques*, nos 32 et 33 ; Levy, *Siegel und Gemmen*, p. 17, no 29.

La suite de la légende présente quelque difficulté, à cause du 6e caractère de l'inscription qui est douteux. Ma première pensée était de lire le nom du propriétaire מתן « Mattan »; mais alors on ne sait comment agencer les mots ש ou שבר qui suivent. D'ailleurs, un examen plus attentif montre que le caractère douteux n'est pas un *nun*, mais plutôt un *resh* ou un *kaf*.

Pour ces raisons, M. Renan, à qui j'ai soumis ce monument, pense qu'il faut rattacher le ש au nom propre qui précède, et le lire מתכש « Matkas » ou מתרש « Mitras ». J'incline plutôt vers cette dernière lecture, qui nous donne un nom nouveau, mais d'une formation très satisfaisante pour un nom perse.

Le nom du père est également obscur. La première et la dernière lettre sont certaines. Entre elles se trouve une espèce de grand *aïn* dégingandé, qui a la forme d'un demi-cercle, ouvert par en haut, et dont les deux moitiés ne se rejoignent même pas par en bas. Si c'est réellement un *aïn*, il faut admettre qu'il a été tracé en deux fois, ce qui n'est pas contraire à la manière habituelle dont est faite cette lettre. Alors le nom du père serait שעי « *Soui* », de la racine שוע « délivrer », apparentée à l'hébreu ישע « sauver », qui a donné naissance à plusieurs noms propres bien connus. M. de Vogüé préfère considérer ce signe comme formé de deux lettres différentes, זל ou יל, ce qui nous donnerait un nom tel que Saïli, ou Sazli.

Voici, dès lors, comment il faudrait lire et traduire l'inscription :

חתם מתרש בר שילי

« Sceau de Mitras, fils de Saïli. »

Philippe BERGER.

LE PALAIS DES CÉSARS AU MONT PALATIN

(PLANCHES 21, 22 ET 23).

(*Suite*[1]).

II. — CONSTRUCTIONS D'AUGUSTE.

1. — *Maison d'Auguste.*

Ce fut Auguste, à proprement parler, qui appela le Palatin à sa nouvelle destinée. Né sur ce mont, à l'endroit appelé *ad capita bubula*[2], il revint, après la bataille d'Actium, habiter, du côté le moins en vue de la colline, l'humble maison qui avait appartenu à Hortensius; « ni spacieuse, ni ornée, dit Suétone, les galeries en étaient étroites et de pierre commune; ni marbre, ni marqueterie dans les appartements. » Mais, après la guerre de Sicile contre Sextus Pompée, en 718, après avoir quelques années plus tard, l'an 726, réduit l'Égypte à la condition de province, il déclara destinées à des usages publics certaines maisons qu'il avait, dans l'intervalle, fait acheter par procuration pour agrandir la sienne[3]; entre autres celle de Catilina qui, d'après cela, devait être voisine de celle d'Hortensius[4]. Il rebâtit alors sa propre demeure.

Cette partie primitive du palais impérial conserva toujours le nom de *Domus Augustana*, bien que trois incendies, puis les grandes constructions des Flaviens, et en particulier celles de Domitien, l'eussent beaucoup transformée. Panvinio a établi très plausiblement, et Bianchini a ensuite confirmé que la maison d'Auguste devait se trouver dans la partie du Palatin qui domine le cirque Maxime[5].

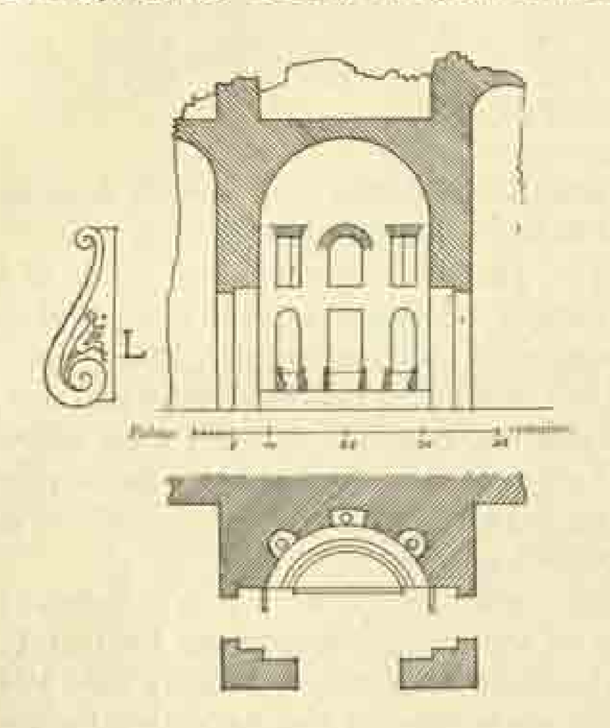
Cette opinion, fondée d'abord uniquement sur la certitude que les maisons de Tibère, de Caligula et de Domitien n'étaient pas de ce côté, fut plus tard confirmée par la découverte qu'un érudit français, Rancoureil, opéra en 1775, en fouillant dans les jardins Spada, aujourd'hui villa Mills. Il exhuma les restes d'une vaste maison à deux étages dont les plans furent fidèlement levés par les soins de l'architecte Barberi, directeur de ces fouilles, plans reproduits dans l'ouvrage de Guattani[6]. On y entrait du côté qui regarde

1. Voir plus haut, *Gazette archéologique*, p. 65.
2. Suet. *Aug.* 5.
3. Velleius Paterc. II, 81.
4. Suét. *Illust. gram.* XVII.
5. Bianchini, *Pal. de Ces.*, p. 99; v. le plan de Panvinio publié dans le même ouvrage.
6. *Roma descritta e illustrata*, I, p. 58, n°s 8-14.

la Voie Sacrée; cette entrée correspondait au premier étage de la maison. De l'autre, c'est-à-dire du côté du cirque, Domitien masqua l'ancienne façade par une grande loge curviligne, d'où l'on assistait sans doute aux jeux[1].

Des chambres élevées de sa maison, dit Suétone (*Aug.* 45), Auguste montait voir les jeux du cirque. Cela peut excuser, sinon défendre les deux tours que nous avons placées aux extrémités de la partie courbe de la façade. En fait, c'est bien plutôt un besoin de composition qui nous y a conduit. En tout cas, un avant-corps assez saillant existe à droite de la courbe. La partie symétrique, à gauche, est complètement démolie.

STERQVILINIO DE LA MAISON D'AVGVSTE



Extrait de la planche XIII, fig. 5, de l'ouvrage de Guattani

Pour la description des bâtiments découverts dans les fouilles de 1775, nous renvoyons à l'ouvrage de Guattani (*ouv. cit.*).

Constatons seulement en passant, avec le même auteur (*Mon. inéd.*, 1785, p. 4), que : « l'abbé Rancoureil... entreprit ses fouilles avec peu d'espoir, sachant que le terrain avait déjà été retourné par la famille Spada qui en montre encore, dans son palais, les précieux fruits... » que, néanmoins..., « outre les nombreux fragments de colonnes, chapiteaux, corniches et frises...., il découvrit, entières, deux statues de Léda un peu moins grandes que nature, une desquelles, d'excellent style, passa en Angleterre; puis l'élégante statue de l'Apollon Sauroctone, aujourd'hui au Vatican; enfin, une tête de métal, d'autres bustes et têtes, avec des fragments de figures d'un excellent travail. »

Nous pourrions nous en tenir là pour les emprunts que nous faisons à Guattani sur l'explication des fouilles de la maison d'Auguste. Mais nous ne pouvons résister au plaisir de traduire encore un passage de son ouvrage *Roma descritta e illustrata* (I, p. 51, n° 13), sur le *sterquilinium*. Il est curieux de montrer combien peu sont nouvelles nos inventions modernes et, en tout cas de prouver qu'il y a dix-neuf siècles

1. Lanciani, *Guid. Pal.* p. 33.

on employait déjà dans les cabinets « utiles », ce que nous avons appelé depuis des « cuvettes à effet d'eau ».

Le sterquilinio est composé d'une portion de cercle (abside) à guise de tribune, avec trois niches commodes, une carrée et deux demi-circulaires; au dessus, pour pur ornement, en correspondaient trois autres. Chacune des premières était flanquée, de chaque côté, d'une console de marbre du profil que l'on voit en L. De marbre était la tablette pour s'asseoir, et de marbre également le conduit d'écoulement. En bas, existait un rebord ou vasque demi-circulaire, qui entourait toute la tribune susdite, en marbre blanc, d'une palme (0m 223) de hauteur, et capable de contenir une demi-palme d'eau qui y venait par un conduit situé sous une des niches. Derrière le sterquilinio, fut retrouvé un gros tube qui, divisé en autres tubes de moindre grosseur, conduisait l'eau à la vasque et aux conduits d'écoulement. Sur le tube principal était marquée la *procura* de Domitien, signe que le conduit ou le sterquilinio lui-même fut une amélioration de cet empereur. Dans les tubes décrits, s'en observent d'autres plus petits d'usage incertain, mais aboutissant également aux conduits d'évacuation (*condotti stercorarii*). Qui sait s'ils ne formaient pas des jets d'eau (*zampilli*) aptes à asperger ?

Piranèse a également relevé autrefois ces fouilles de la Maison d'Auguste et il l'a fait d'une façon infiniment plus exacte que Barberi. Les parties que l'on peut mesurer encore sont reproduites sur ses plans avec une conscience scrupuleuse, qui étonne même, de la part de cet auteur, beaucoup plus décorateur que géomètre. Nous avons déjà signalé cette exactitude qui nous a engagé à nous servir de préférence de ses relevés pour notre restauration. (V. notre planche 21.)

Les travaux de MM. Clerget et Dutert aîné, d'une part, de Dutert jeune et Scellier de Gisors, d'autre part, ont fourni à notre plan les éléments que le rigorisme du couvent actuel nous a interdit de relever nous-même. L'extérieur de la maison d'Auguste avait la simplicité républicaine que l'empereur affectait volontiers. Devant la porte s'élevaient deux lauriers qui ombrageaient une couronne civique[1].

2. — *Temple d'Apollon Palatin.*

Auguste fit trois parts de sa maison : « Phœbus occupe une partie du palais, une autre appartient à Vesta; ce qu'ils laissent libre, César en fait sa demeure. Vivez, lauriers du mont Palatin! Vive à jamais ce palais décoré de guirlandes de chêne! Dans sa seule enceinte il renferme trois dieux éternels[2]. »

Il construisit donc le temple d'Apollon et celui de Vesta, protecteurs et gardiens en quelque sorte du palais impérial : « Apollon et Vesta que César a placés parmi ses dieux domestiques[3]. » La construction, par Auguste, du temple d'Apollon est encore attestée

1. Ovide, *Met.* I, 562; *Fast.* IV, 953.
2. Ovide, *Fast.* IV, 951-954.
3. Ovid., *Met.*, XV, 864.

par Velleius Paterculus (II, 81) : « Il promit de faire un temple à Apollon et autour un portique, ce qu'il construisit en effet avec une rare magnificence. » Et par Suétone (*Aug.*, 29) : « Parmi les monuments dont on lui doit la construction..... le temple d'Apollon au Palatium..... Le temple d'Apollon fut bâti dans la partie de la maison du Palatium, qui avait été frappée par la foudre et où les aruspices avaient déclaré que le dieu demandait une demeure. Il y ajouta des portiques et une bibliothèque latine et grecque. Dans les dernières années de sa vie, il y convoquait souvent le Sénat et y allait reconnaître les décuries des juges. »

La construction du temple d'Apollon Palatin fut commencée dans l'année 718 (35 av. J.-C.), au terme de la campagne de Sicile contre Sextus Pompée[1] en accomplissement du vœu fait par Auguste avant de livrer la bataille d'Actium. L'achèvement des travaux et la dédicace solennelle eurent lieu le 9 octobre 726 (28 av. J.-C.). La cérémonie se prolongea jusqu'à une heure assez avancée, car Properce, qui y assista, arriva en retard à un banquet auquel il était convié. Les vers qu'il fit, pour s'en excuser, sont célèbres; néanmoins il est bon d'y avoir recours ici, puisqu'ils constituent le document le plus précieux qui nous soit parvenu à l'égard du temple d'Apollon et de ses dépendances :

Quaeris cur veniam tibi tardior? Aurea Phoebi
Porticus a magno Caesare aperta fuit.
Tota erat in speciem poenis digesta columnis.
Inter quas Danai femina turba senis.
Hic equidem Phoebo visus mihi pulchrior ipso
Marmoreus tacita carmen hiare lyra.
Atque aram circum steterant armenta Myronis,
Quattuor, artificis vivida signa, boves
Tum medium claro surgebat marmore templum
Et patria Phoebo carius Ortygia :
In quo solis erat supra fastigia currus,
Et valvae, Libyci nobile dentis opus.
Altera deiectos Parnasi vertice Gallos,
Altera maerebat funera Tantalidos.
Deinde inter matrem deus ipse interque sororem
Pythius in longa carmina veste sonat. »

(Propert., II, 31).

Le groupe des édifices palatins est rappelé, maintes fois, par les biographes et historiens de l'empire, comme lieu de réunion du Sénat : nous avons déjà cité le passage de Suétone (*Aug.* 29). Tacite[2] décrit une réunion du Sénat qui, selon toute probabilité, fut

1. Velleius Paterculus, *loc. cit.*; Dion Cas. XLIX, 15. | 2. *Ann.*, II, 37.

tenue en ce lieu sous la présidence de Tibère en 769 (16 de notre ère). Dion Cassius[1] en raconte une autre en l'année 774 (31). L'usage en prévalut jusqu'au IIIe siècle au moins : Trebellius Pollion[2] rappelle l'importante séance tenue le 25 mars 267 après J.-C., *ad Apollinis templum*, dans laquelle le Sénat acclama empereur Claude le Gothique.

Néron, célébrant son triomphe dans les concours musicaux de la Grèce, « on démolit une arcade du grand cirque et il se dirigea par le Velabre et le Forum vers le mont Palatin et *le temple d'Apollon*[3]. » Le 15 janvier de l'année 70, Galba et Othon sacrifiaient *pro aede Apollinis*, quand éclata la conjuration[4]. La même année, Flavius Sabinus et Vitellius traitèrent de la paix dans *le temple d'Apollon*[5].

Dans l'incendie de Néron, l'édifice ne dut souffrir que de légers dégâts, réparés, peu après, par Domitien[6]. Enfin le temple disparut définitivement dans la nuit du 18 au 19 mars 363. « Dans cette nuit, sous la préfecture d'Apronianus, le temple d'Apollon Palatin fut incendié dans la ville éternelle; sans l'importance des secours, la violence des flammes aurait consumé jusqu'aux oracles sibyllins[7]. »

On arrivait au groupe des édifices palatins par un arc de triomphe, formant l'entrée de l'enceinte sacrée, que semble décrire Pline[8]. « Par la place qu'occupe l'œuvre de Lysias, on voit combien elle était en honneur ; le dieu Auguste, la consacrant à son père Octavius, la plaça au sommet *de l'arc* qu'il fit *élever au mont Palatin*, dans un édicule entouré de colonnes. C'est un char attelé de quatre chevaux, avec Apollon et Diane sculptés dans le même bloc. » M. Lanciani[9] croit, et nous nous rangeons à son avis, que le groupe lysiaque ne pouvait être placé sans raison au sommet de cet arc : le quadrige et ses conducteurs devaient symboliser la divinité à laquelle le lieu était consacré.

Passé le seuil de l'arc, le péristyle entourant l'enceinte sacrée, pavé de marbre blanc, était composé d'une cinquantaine de colonnes cannelées en marbre jaune antique. Cela ressort du texte de Properce, cité plus haut, puis de fouilles relatées par Bartoli, qui ont été exécutées, sous Alexandre VII, dans les jardins Mattei (devenus jardins Spada, puis villa Mills), et dans lesquelles on trouva un certain nombre de colonnes cannelées en marbre jaune antique. Le nombre en devait être d'au moins cinquante ; car Properce dit que les entrecolonnements étaient occupés par les *statues des Danaïdes*. Danaüs leur père y était également représenté, un glaive à la main[10]. Dans l'espace libre, longeant la colonnade et accompagnant les figures des Danaïdes, étaient placées les *cinquante statues équestres* des fils d'Egyptus, leurs maris[11] Des torses de femmes armées, un peu plus grands que nature, furent retrouvés au nombre de dix-huit ou vingt, aux XVIe et XVIIe siècles, dans la vigne Ronconi, ainsi qu'un Hercule identique à celui connu sous le

1. Dion Cass. LVIII, 9.
2. *Hist. Aug. Claude le Goth.*, II, IV.
3. Suét. *Ner.* 25.
4. Tacit. *Hist.* I, 27.
5. Tacit. *Hist.* III, 65.
6. Martial. XII, 3.
7. Ammien, XXIII, 1.
8. *H. N.* XXXVI, 4, 23.
9. *Il tempio di Apolline Palatino*, p. 8.
10. Ovid. *Trist.* III, 1, 61.
11. Pers. *Sat.* II, 56.

nom d'Hercule Farnèse, actuellement à Florence, et auquel il manquait seulement une main. Sur sa base était gravé le nom de Lysippe[1]. Reste à savoir si la vigne Ronconi est bien la même que la vigne Mattei, devenue villa Mills. Un plan de Nolli, de 1748, porte l'inscription : *orti Roncioni*, sur l'emplacement du stade, tandis que la villa Mills actuelle est bien distinguée, à côté, sous le nom de villa Spada. Ce serait donc plutôt dans le stade qu'auraient été faites les découvertes dont parle Vacca.

Sur le devant du temple, se trouvait, sur une plate-forme, l'autel autour duquel « *steterant armenta Myronis, quattuor, artificis vivida signa, boves* » (les quatre bœufs de Myron auxquels l'art du sculpteur avait donné la vie.)

Enfin le temple lui-même émergeait au milieu du portique (*medium claro surgebat marmore templum*). Il s'appuyait sur un haut soubassement formant hypogée; car Suétone rapporte que lorsque Auguste[2], « après la mort de Lépide, eut enfin envahi le souverain pontificat, dont il n'avait pas osé le dépouiller de son vivant, il fit réunir et brûler plus de deux mille volumes de prédictions grecques et latines, répandues dans le public et qui n'avaient qu'une authenticité suspecte. Il ne conserva que les livres sibyllins, encore en fit-il un choix, et il les enferma dans deux coffres dorés *sous la base de l'Apollon Palatin.* » *Sub Palatini Apollinis basi* ne peut vouloir dire : sous la statue, dans une armoire pratiquée dans le piédestal; car dans l'incendie si terrible de 363, décrit par Ammien Marcellin (*loc. cit.*), et où il ne resta rien du temple, les livres sibyllins auraient été également brûlés, tandis qu'au dire d'Ammien, ils ont été sauvés. On est bien obligé d'admettre que les livres sauvés étaient déposés dans la partie souterraine du temple.

Ce temple était construit en blocs de marbre blanc de Luni[3]. *Claro marmore templum*, dit Properce[4]. Les colonnes de la façade soutenaient un fronton orné d'admirables figures de marbre, sculptées par Bupale et Anterme de Chio, artistes de prédilection d'Auguste[5]. Sur le sommet du fronton scintillait le quadrige solaire en bronze doré, *in quo solis erat supra fastigia currus*[6]. Les portes du sanctuaire étaient incrustées d'ivoires sculptés, *Libyci mobile dentis opus*, lesquels représentaient : d'un côté, les Gaulois culbutés du haut du Parnasse; de l'autre, l'extermination des Tantalides[7]. Puis, à l'intérieur, le dieu pythien lui-même, vêtu d'une robe traînante, chante entre sa mère et sa sœur, *deinde inter matrem deus ipse*, etc. *Deinde*, dans le texte de Properce, venant après la description des portes, paraît indiquer que l'Apollon placé entre Latone et Diane était bien à l'intérieur de la *cella*.

Ces trois œuvres étaient dues au ciseau de sculpteurs fameux : « Scopas fit l'Apollon Palatin[8]; Cephisodore, fils de Praxitèle, fit une Latone dans le temple du mont Palatin[9]

1. Vacca, *Mém.* 77.
2. *Aug.*, 31.
3. Serv. *Aen.* VIII, 720; Ovid. *Trist.* III, 1.
4. *Loc. cit.*
5. Pline, *H. N.*, XXXVI, 4.
6. Properce, *loc. cit.*
7. Properce, *loc. cit.*
8. Plin. *H. N.* XXXVI, 4, 13.
9. *Ibid.*, 15.

et Thimothée, une Diane au Palatin, dans le temple d'Apollon, à laquelle Aulianus Evander a refait la tête »[1]. Il est probable que le groupe principal était accompagné du simulacre des Muses[2], comme dans le temple d'Apollon du portique d'Octavie[3].

Le temple, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, était en outre décoré d'une quantité de trépieds, candélabres, vases en or, en argent et en bronze. Pline dit[4] : « Les lustres, soit suspendus, soit portant les lumières, comme les arbres leurs fruits, plaisaient aussi dans les temples. Tel est celui du temple d'Apollon Palatin, qu'Alexandre le Grand avait enlevé lors de la prise de Thèbes et consacré au même dieu dans la ville de Cymé. » Et quelques vers avant : « On fabriquait en airain des chaudières, des trépieds nommés Delphiques, parce qu'on en faisait surtout des offrandes à Apollon de Delphes. »

Ce passage explique celui-ci de Suétone[5] : « Il refusa toujours d'avoir des statues à Rome. Il fit même fondre toutes les statues d'argent qu'on lui avait érigées autrefois et, avec le prix qu'il en tira, *il dédia des trépieds d'or à Apollon Palatin*. » Enfin on a fait mention d'une collection de gemmes existant dans le temple. Pline[6] nous rapporte que « le dictateur César consacra six *Dactyliothèques*, dans le temple de Vénus Génitrix, et Marcellus, fils d'Octavie, en consacra une dans le temple d'Apollon Palatin ».

Des vestiges de constructions antiques, en *opus lateritium*, datant de la période augustale et relevés par M. Scellier de Gisors, adossés à un mur antique de la même époque sur lequel se trouve construit le mur de clôture de la villa Mills, près de sa porte d'entrée; puis deux vestiges relatés sur le plan de M. Clerget, dont une *partie droite*, parallèle au grand axe de la maison d'Auguste, et une *partie circulaire* pouvant former fragment d'abside se rattachant à la partie droite : telles sont les seules traces de constructions visibles qui nous ont conduit à donner au temple d'Apollon Palatin la place et la dimension qu'il occupe sur notre plan. (V. nos pl. 22 et 23).

3. — *Temple de Vesta Palatine.*

Seize années après la dédicace des édifices décrits ci-dessus, le 28 avril de l'an 742, d'après les éphémérides du calendrier impérial, eut lieu la dédicace du temple et de l'enceinte de Vesta Palatine : *aedicula et ara Vestae in domus imper. Cæsaris Augusti, pontif. max. dedicata est : Quirino et Valgio Cos*[7]. La raison de ce fait se trouve dans l'élection d'Auguste comme *pontifex maximus*, le 6 mars de la même année. Cette dignité l'obligeait d'habiter la Regia sur le forum, près le temple de Vesta, dont le *pontifex maximus* était comme le gardien. Mais ne voulant pas quitter la maison du Palatin, il fit venir habiter près de lui la déesse et ses vestales.

1. *Ibid.*, 20.
2. Martial, XII. 3; Juvénal, *Sat.* VII, v. 36, 37.
3. Pline, *H. N.* XXXIV, 4, 22.
4. *H. N.*, XXXIV, 8.
5. *Aug.*, 52.
6. *H. N.*, XXXVII, 5.
7. *Corpus I. L.* p. 392.

Le 1er mars de chaque année, le feu sacré de Vesta et le laurier qui ombrageait son foyer étaient renouvelés. Le 16 juin, on célébrait la purification du temple. Les ordures étaient transportées dans un *augiportus*[1], voisin du temple, dont la porte devait toujours être fermée, nul n'ayant le droit de la franchir. De là elles étaient transportées pour être jetées dans le Tibre. Enfin, le 28 avril de chaque année, jour anniversaire de la dédicace du temple, on célébrait la fête de Vesta sur le Palatin. Cette nouvelle cérémonie fut instituée par Auguste.

Les auteurs et topographes des XVIIe et XVIIIe siècles mentionnent, sur le côté oriental de la maison d'Auguste, un long couloir qui devait se relier aux communs (probablement les constructions enchevêtrées dans le couvent de Saint-Bonaventure) et sortir sur le prolongement du *clivus Palatinus*, pour servir de dégagement de service à la demeure impériale. Les mesures de nos relevés établissent d'ailleurs que l'axe de la maison d'Auguste étant un peu plus rapproché des constructions de Domitien que du stade, il reste entre la *domus Augustana* et ce dernier un espace d'environ trois mètres dans œuvre, dont une amorce de mur, tenant à la façade sur le cirque, nous confirme l'existence et qui correspond absolument aux tracés des auteurs mentionnés plus haut. C'est dans cet espace prolongé que nous avons cru reconnaître l'*augiportus*.

4. — *Bibliothèque d'Apollon Palatin.*

Au temple d'Apollon Palatin et à ses portiques, fut annexée une bibliothèque, ce qui convenait au caractère du dieu qu'on y honorait et à celui d'un empereur lettré et même poète[2]. Suétone (*Aug.* 29), après avoir décrit l'emplacement où fut édifié le temple d'Apollon, dit : « Il y ajouta des portiques et une bibliothèque latine et grecque; dans les dernières années de sa vie, il y convoquait souvent le Sénat. » La bibliothèque était donc composée de livres grecs et latins. Mais ces deux parties formaient des collections séparées dont chacune avait son bibliothécaire; ainsi on mentionne un *Callisthenes Ti. Caesar. Aug. a bibliotheca latina Apollinis et Diopithis f. eius a bibliot. latina Apollinis*[3] et un *Alexander C. Caesaris Aug. Germanici ser. pulaemenianus ab bibliothece graeca templi Apollinis*[4]. Mais les deux catégories d'employés étaient en tout cas gouvernées par un seul *procurator bibliothecarum Augusti*[5].

L'édifice semblait destiné surtout aux études libérales et à la jurisprudence civile[6], *jurisque peritus Apollo.* On est à peu près certain qu'elle ne contenait pas de livres d'histoire. Les Romains avaient d'ailleurs une grande quantité de bibliothèques spéciales.

1. Sorte de cour ou rue étroite, comme on en voit à Pompéi, pour le service, sur le derrière des maisons.
2. Dion Cass. LIII, 1.
3. *Corpus I. L.* VI, 2, 5188.
4. *Ibid.* 5188, et d'autres, dans le *Corpus*, VI, 2, 4233, 5190, 1191, 5884, etc.
5. *Corp. I. L.* VI, 2132.
6. Scoliast. Juven, *Sat.* I, v. 128.

Auguste lui-même en institua au portique d'Octavie vers la même époque que celle d'Apollon Palatin. Tibère, quelques années après, en fonda une autre dans son propre palais[1], qui dura au moins jusqu'à la première moitié du IVe siècle[2]. Dans ces collections, on n'admettait aucun livre vulgaire, comme l'indique le *tangere vitet scripta Palatinus quaecumque recipit Apollo*, d'Horace.

Dans la bibliothèque d'Apollon Palatin, Pline[3] révèle l'existence d'exemplairesde traités de paléographie, dans ce passage : « les anciennes lettres grecques furent à peu près les mêmes que les lettres latines actuelles, on le voit par une vieille table delphique en airain; elle est aujourd'hui sur le mont Palatin, consacrée par les grands de Rome à Minerve, dans la bibliothèque; elle porte cette inscription : Nausicrate, fils de Tisamène, Athénien, a fait cette offrande. »

D'après tout ce qui précède, l'édifice, indépendamment d'une salle principale assez grande pour contenir le Sénat tout entier, devait se composer de salles secondaires, susceptibles de renfermer les matériaux des diverses branches de littérature que l'on venait y consulter ainsi que les collections paléographiques ou autres dont on l'avait enrichi. La décoration devait en être grandiose. L'ornement principal était un colosse de bronze, haut de 50 pieds (14 mètres 85), représentant Auguste le fondateur, sous les traits caractéristiques d'Apollon[4].

Les parois de la salle étaient certainement décorées par les statues ou effigies des écrivains les plus illustres. Ceci se déduit du passage de Pline[5] : « c'est un fait nouveau, qu'il ne faut pas passer sous silence, que des effigies d'or, d'argent ou tout au moins d'airain sont placées dans les *bibliothèques*, représentant ceux dont les âmes immortelles parlent dans ces lieux......... L'idée de réunir ces portraits est, à Rome, due à Asinius Pollion, qui, le premier, en ouvrant une *bibliothèque*, fit des beaux génies une propriété publique. » On lit aussi dans un passage de Tacite relatif à une séance du Sénat présidée par Tibère sur le mont Palatin, probablement dans la bibliothèque Apolline[6] : les quatre enfants (les fils d'Hortalus, fils lui-même de l'orateur Hortensius) attendaient en dehors du lieu des sentences où, au *Palatin*, le Sénat était assemblé; quand le tour d'Hortalus fut venu, il (Tibère) sembla hésiter, portant tour à tour ses regards sur la statue *d'Hortensius, placée parmi les orateurs*, puis *sur celle d'Auguste;* enfin il parla ainsi... » etc.

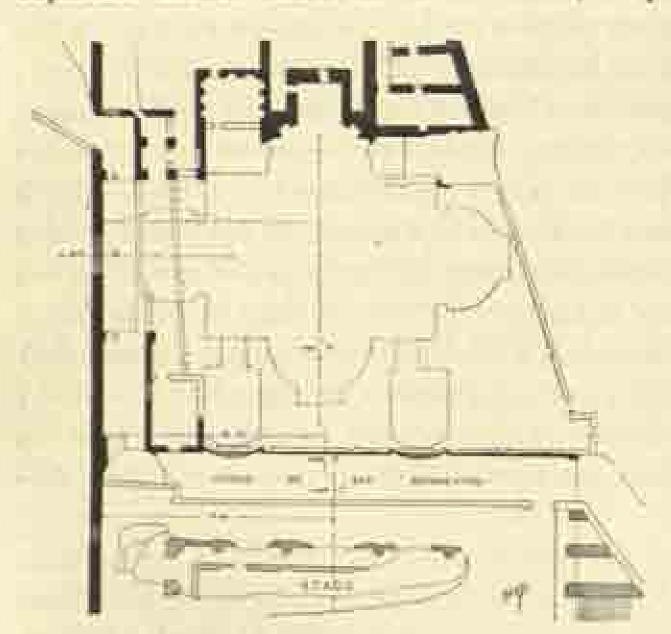
Bien plus, ces portraits étaient classés par groupes; cela découle de ce qui précède et encore de cet autre passage de Tacite[7]: « il serait difficile de compter toutes les statues qu'on lui (Germanicus) éleva, tous les lieux où on leur rendit un culte. On voulait encore,

1. Aulu-Gelle, XIII, 19.
2. Vopiscus, *Probus* 2.
3. *H. N.* VII, 58.
4. *Augusto simulacrum factum est cum Apollinis cunctis insignibus.* Servius, *Eglog.* IV, 10. — *Factitavit colossos et Italia. Videmus certe tuscanicum Apollinem in bibliotheca templi Augusti quinquaginta pedum a pollice, dubium aere mirabiliorem an pulchritudine.* Pline, *H. N.* XXXIV, 18.
5. *H. N.* XXXV, 2.
6. Tacit., *Ann.* II, 37.
7. *Ann.* II, 83

en plaçant le portrait de Germanicus parmi ceux des orateurs célèbres *(auctores eloquentiae)*, le distinguer par la dimension et la richesse de la matière. Tibère insista pour qu'il fût en tout pareil aux autres; il dit que l'éloquence ne se réglait pas sur le rang et qu'il suffisait à la gloire de Germanicus d'avoir une place parmi les grands écrivains *(scriptores haberetur)*.

Nous avons cru retrouver l'emplacement de la bibliothèque Palatine dans le jardin, ancien calvaire du couvent de Saint-Bonaventure, qui se trouve à l'est de la villa Mills, à l'extrémité septentrionale du stade.

Si nous étudions les éléments d'architecture, tels que les niches, dont on voit des vestiges dans une abside au fond de ce jardin et dans des salles y attenant, nous remarquons que l'exiguïté de ces salles, la petitesse des niches, et même les dimensions des briques employées dans l'*opus lateritium* qui les constitue, tout cela est identique aux mêmes éléments des constructions de la *Domus Augustana*, et nous donne la certitude que le groupe de constructions dont il s'agit date de cette époque et n'a aucun rapport avec le stade; l'abside pourtant fait face au fond du stade et pourrait faire croire *a priori* que la salle (relativement grande par rapport à l'époque augustale) à laquelle appartenait cette abside, était composée avec l'axe du stade; mais le grand mur qui sépare ce dernier édifice de la villa Mills, et qui se prolonge jusqu'au delà du front de l'abside permet d'attacher l'axe de cette dernière, comme cote, et cela d'une façon rigoureusement exacte. Or, la distance de cet axe au mur rectiligne est moindre de plus d'un mètre et demi que celle dudit mur à l'axe du stade. D'autre part, si l'on étudie les substructions du mur de clôture du jardin (sur le vicolo de San Bonaventure qui sépare ce jardin du stade), on remarquera deux parties curvilignes, très visibles, absides probables de salles secondaires, flanquant la salle principale dont le milieu (axe B, fig. ci-contre), est intermédiaire entre l'axe A de l'abside et celui C du stade.



Ces remarques rendent inadmissible l'idée de composer la grande salle par rapport au stade. Il faut, dès lors, chercher dans le sens perpendiculaire l'axe principal de cet édifice : l'abside se trouve donc sur la face latérale de la salle et devait avoir sa compagne du côté opposé. Une autre remarque qui confirme cette supposition, nous est fournie par l'examen du mur prolongé du stade. On y voit, en effet, une GRANDE porte D,

bouchée à une époque indéterminée, mais dont les arêtes sont très visibles; cette porte est placée exactement à égale distance de deux têtes de murs E et F, dont l'un E est très sensiblement dans le plan qui passerait par le front de l'abside. Ces constatations sont concluantes et elles nous ont servi à reconstituer le plan de l'édifice. L'axe de la porte D, l'entrée, devient l'axe principal de la grande salle dont la distance E, F devient sensiblement la largeur; sa longueur nous est également conseillée par d'autres vestiges de murs dans le sens perpendiculaire. Nous avons rétabli symétriquement une abside sur la face latérale, et au fond nous avons adopté une niche spéciale pour l'emplacement du colosse d'Auguste Apollon. Les salles secondaires sont venues pour ainsi dire se grouper d'elles-mêmes autour de l'*aula* principale, susceptible d'abriter le corps du Sénat romain.

Telles sont les considérations qui nous ont guidé dans la restitution de la bibliothèque d'Apollon Palatin. Disons, pour terminer, que la grande salle en question est également relatée par tous les auteurs topographes du XVIIe siècle, sur leurs plans, à l'extrémité du stade. Nolli (1600), Panvinio (même époque), placent les deux absides comme nous les avons indiquées. Bufalini en met quatre absolument semblables, deux sur chaque axe.

Sur le côté oriental nord de la grande salle, se voient quatre chambres accolées servant actuellement d'habitation, mais dont les ouvertures, portes ou fenêtres, sont taillées grossièrement dans les murs antiques. Ces quatre pièces communiquaient entre elles par des portes étroites existant encore dans les murs de refend. Les murailles, intérieurement couvertes d'un enduit actuellement blanchi à la chaux, ont tous les angles arrondis. Il est difficile de se rendre compte, sous les couches successives de badigeon, si l'enduit est antique ou moderne. Néanmoins il est peu probable que l'on ait, sans raison, amorti les *angles rentrants* : ce qui nous fait supposer que l'enduit est antique, et que nous nous trouvons en présence d'une ancienne conserve d'eau. Le voisinage de l'aqueduc de Claude donne un certain poids à cette supposition. Plus loin viennent les constructions baroques dont nous faisons les dépendances domestiques de la *Casa Augustana* et dont nous avons parlé à différentes reprises dans le courant de ce mémoire.

III. — CONSTRUCTIONS DE TIBÈRE ET DE CALIGULA. — LE PALAIS IMPÉRIAL JUSQU'À L'AVÈNEMENT DES FLAVIENS.

1. — *Palais de Tibère.*

Tiberius Claudius Néron, père de l'empereur Tibère, avait sa maison sur le Palatin[1], peut-être, comme le croit M. Rosa, dans la maison décorée de peintures et communément appelée Maison de Livie, dont nous avons déjà parlé. En tout cas, nous savons

1. Suet., *Tib.*, V.

que cet édifice était situé du côté du Vélabre, car Othon, voulant se rendre promptement du Palatin au Forum pour s'unir aux individus conjurés contre la vie de Galba, passa, comme le dit Tacite[1] « *per Tiberiam domum in Velabrum,* » et de là se dirigea vers le Mille d'or, vis à vis le temple de Saturne, où vingt-trois soldats l'attendaient. Suétone[2] nous dit aussi que Vitellius attaquant Sabinus et les partisans de son frère Vespasien, les repoussa jusque dans le Capitole où il les fit périr en mettant le feu au temple du grand Jupiter et regarda, *attablé dans la maison de Tibère*, le combat et l'incendie.

Rappelons les deux passages d'Aulu-Gelle (XIII, 19) et de Vopiscus (*Prob.* 5), que nous avons mentionnés déjà à l'occasion de la bibliothèque Apolline, passages relatifs à l'existence d'une bibliothèque spéciale, créée par Tibère dans son palais, et nous aurons épuisé les renseignements bibliographiques fournis par les auteurs latins sur l'histoire de cet édifice.

La *Domus Tiberiana* n'a jamais été fouillée sérieusement. Les jardins qui couronnent le Palatin en cet endroit sont encore un des plus beaux sites de Rome, et ce serait vraiment dommage de les détruire, car leur niveau correspondant à celui de l'étage noble du palais, qui a complètement disparu, les fouilles ne mettraient guère à jour que des substructions d'un intérêt tout à fait secondaire.

2. — *Palais de Caligula.*

Caligula agrandit le palais dans la direction du Forum. Le Palatin lui sembla même trop petit, et pour en étendre le plateau, il couvrit le *Clivus Victoriæ* et convertit le temple de Castor en vestibule de sa maison. Enfin, pour communiquer plus commodément[3] avec le temple de Jupiter, il relia le Palatin au Capitole par un pont s'appuyant sur la basilique Julia et dont on voit encore des traces dans les constructions qui s'étendent le long du *Clivus Victoriæ*, à l'angle de la colline tourné vers le Forum et le Vélabre : constructions ou plutôt amas de murs qui, comme le fait observer judicieusement Nibby[4], étaient uniquement destinés à soutenir l'étage ou les étages supérieurs. On ne doit dès lors s'étonner ni de l'irrégularité du plan ni du manque complet d'air et de lumière dans certains endroits, qui peuvent avoir servi en tout cas de caves ou de magasins.

3. — *Crypto-portique.*

A l'orient, les palais de Tibère et de Caligula étaient probablement bordés par une galerie surmontant le crypto-portique dont nous avons déjà fait mention. Ce crypto-portique prenait jour, dans sa partie médiane devant le palais de Tibère, par un grand

1. *Hist.*, I, 27.
2. *Vitellius*, 15.
3. Suet., *Calig.*, 22.
4. *Roma nel 1837.*

nombre de soupiraux donnant sur le vaste espace qui sépare ce palais de celui des Flaviens, espace bordé également au nord par le palais de Caligula et sur lequel s'ouvraient aussi d'autres soupiraux identiques éclairant la partie en retour d'angle du crypto-portique qui se trouve le long de ce palais.

Vers son extrémité méridionale, la voûte du souterrain possède des restes de très beaux stucs dont le dessin est formé de compartiments carrés, ornés d'oiseaux et de petits génies, et reliés par des bordures décorées de rinceaux et d'arabesques. Outre cette décoration, le crypto-portique conserve encore, en maints endroits, des vestiges de son pavé en mosaïque blanche et noire.

Près de la voûte ornée de stucs part, vers l'est, une galerie qui va rejoindre, par un escalier, le palais de Domitien dont nous allons bientôt nous occuper. Un peu plus loin et sur la paroi opposée s'ouvre un escalier droit, assez large, montant à l'étage noble du palais de Tibère, qu'il mettait ainsi en communication directe avec le palais des Flaviens.

4. — *Palais de Néron et ses successeurs, jusqu'à Vespasien.*

Du palais de Néron, nous ne parlerons que pour mémoire. On sait[1] que ce prince étendit jusqu'à l'Esquilin, couvrant la Velia et la vallée du Colysée, le palais d'abord appelé *Maison de Passage* et qui, reconstruit avec plus de magnificence après le grand incendie de l'an 65, reçut le nom plus pompeux de *Domus Aurea*. Il n'en reste d'ailleurs aucun vestige sur le mont Palatin, au moins dans la partie qui nous occupe. Néron laissa inachevées ces constructions immenses. Othon et Vitellius, dont les règnes furent si brefs, ne purent les continuer.

IV. — LE PALAIS DES FLAVIENS. — PALAIS DE DOMITIEN. — BIBLIOTHÈQUE, ACADÉMIE. — STADE DE DOMITIEN. — THERMES.

Quand les Flaviens arrivèrent au pouvoir, il fallut bien qu'ils tinssent compte de l'opinion publique, lasse de ces magnificences encombrantes et coûteuses qui réduisaient le peuple à la misère. Le premier soin de Vespasien en montant sur le trône, fut donc de détruire ou de consacrer à des usages publics, voire même d'abandonner au peuple, les parties du palais néronien situées en dehors du mont[2]. Mais il profita de la popularité qu'il acquit ainsi pour se construire une nouvelle résidence. Et comme la partie nord-ouest du mont, le Germalus, se trouvait occupée déjà par les maisons de Tibère, de Caligula et par d'autres édifices sacrés; comme l'autre éminence, le Palatium, l'était également par la maison d'Auguste avec ses sanctuaires et par ce qui restait peut-être de la maison néronienne, il lui fallut créer pour ainsi dire l'aire nécessaire à l'édification de son palais et combler l'espèce de petite vallée (*intermontium*) séparant les

1. Suétone, *Ner.*, 31.

2. Le Colysée, l'arc et les thermes de Titus, le temple de Vénus et Rome, la basilique de Constantin, sont autant de constructions élevées, depuis, sur l'emplacement de la Maison d'or de Néron.

deux parties de la colline. C'est ainsi qu'en maints endroits, sous le palais de Domitien, des excavations profondes, restes d'anciens édifices ou maisons particulières, enfouis sous la demeure impériale, montrent le sol primitif de l'intermont.

1. — *Palais de Domitien.*

Domitien ne franchit pas les limites du palais impérial commencé par son père. Mais il le décora avec une splendeur qui, à cette époque, commençait à être de l'excès. Martial[1] en célèbre les dimensions colossales : « Votre demeure s'élève si haut dans les airs que son faîte atteint les astres, » et plus loin[2], il s'extasie sur son merveilleux *triclinium*. Plutarque parle, dans les termes de la plus profonde admiration, de la « maison de Domitien située entre les constructions d'Auguste et celles de Tibère » et il compare ce César à Midas qui changeait en or tout ce qu'il touchait[3]. Le poète Stace célèbre en style emphatique les magnificences de cette demeure « qui menace les astres ».

Enfin le célèbre François Bianchini, prélat véronais, commissaire des antiquités romaines sous Clément XI et ses successeurs, assistant à des fouilles faites de 1720 à 1726 par ordre de François Ier, duc de Parme et de Plaisance, dans les jardins Farnèse, découvrit, reconnut puis décrivit les somptueuses constructions de la maison de Domitien[4], et en mémoire de cette belle découverte, il fit placer l'inscription suivante, composée par lui, dans la grande salle du palais où elle existe encore :

AVLAM · PALATINAM
DOMVS · CAESARVM · TIBERIANAE.
INCENDIIS · PLVRIBVS · DEFORMATAM.
SVB · NERONE · VITELLIO · AC · TITO.
ET · A · DOMITIANO · RESTITVTAM.
AVCTAMQUE · MAGNIFICIS · ORNAMENTIS
PEREGRINI · MARMORIS · COLVMNIS
PORPHYRETICIS · THEBAICIS · LVCVLLANIS
VICENVM · TRICENVM · ET · QVOD · EQVADRAGENUM · PEDVM.
EPISTYLIIS · ZOPHORIS · CORONIS · BASIBVS.
OMNIVM · ELABORATISSIMIS.
INSTRVCTAM.
ADDITIS · E · BASALTICO · AETHIOPICO.
INGENTIBVS · COLOSSIS.
AMPLO · IN VESTIGIO NVPER DETECTO
IVSSO : ET · IMPENSA · SERENISSIMI · FRANCISCI · PRIMI
PARMAE · ET · PLACENTIAE · DVCIS.
SPECTANDAM · EXHIBENT.
HORTI · FARNESIANI.
ANNO · MDCCXXVI

1. Liv. VIII, *Epig.* 39.
2. *Epig.* 39.
3. Plutarc. *Poplic.* 15.
4. Bianchini, *Palazzo de' Cesari*.

Les statues, colonnes, magnifiques ornements d'architecture dont il est parlé dans l'inscription, sont dessinés ou plutôt interprétés dans l'ouvrage de Bianchini. Mais ils ont été depuis longtemps enlevés du Palatin et dispersés dans diverses propriétés de la maison de Paul III. Un certain nombre de statues furent transportées, en 1731, à la cour de Naples. Guattani, dans ses *Notizie di Antichità e Belle-arti*, en a publié quelques-unes. On voit pourtant encore au palais Farnèse quelques fragments d'architecture. C'est là que nous avons puisé les détails dont nous accompagnons notre travail de restauration.

En 1861, les jardins Farnèse ayant été achetés par Napoléon III, on y entreprit de nouveaux et vastes travaux de déblaiement sous la direction de M. le commandeur Pierre Rosa, aujourd'hui surintendant des fouilles et monuments de Rome, créé alors conservateur du palais des Césars. Ces fouilles ont complètement dégagé non seulement la partie du palais de Domitien déjà reconnue et décrite par Bianchini, mais, encore elles ont mis à découvert plusieurs autres parties de ce même édifice, entre autres le *triclinium* et le *nympheum* du palais[1]. Enfin, en 1869, lorsque furent pratiquées dans la villa Mills des excavations pour les fondements d'une nouvelle aile du monastère, on put constater l'existence de murs disposés symétriquement par rapport à ceux des parties du *peristylium* du palais déjà déblayées par M. Rosa. Lors des événements de 1870 et du changement de régime à Rome, les jardins Farnèse devinrent la propriété du gouvernement italien et les agrandissements du couvent furent interrompus et depuis laissés inachevés.

2. — *Accès du Palais.*

La façade principale du palais des Flaviens était tournée vers le Forum. On arrivait de ce côté par le *Clivus Palatinus*, dont nous avons mentionné les traces près du temple de Jupiter Stator, sur une sorte d'esplanade qui précédait le palais et où le peuple avait accès pour entendre soit les arrêts du tribunal, soit les décisions du Sénat, ou encore pour connaître les oracles des augures. Mais on n'entrait pas au palais par cette place; un grand portique de colonnes de marbre cipollin, élevées sur un haut soubassement de blocage, anciennement revêtu de marbre, précède les trois grandes salles qui s'ouvrent de ce côté. Ce portique, dont plusieurs bases de colonnes sont encore en place, surmontées de fragments de fûts, retournait à angle droit sur la façade latérale du palais regardant la maison de Tibère dont il était séparé par un vaste espace rectangulaire (probablement l'*area palatina* dont parle Aulu-Gelle)[2], borné au nord par le palais de Caligula et au sud par le temple de Jupiter Vainqueur.

1. Ces découvertes sur le *Triclinium* et le *Nympheum* furent complétées par la sagacité de M. Arthur Dutert, pensionnaire de l'Académie de France, qui, en 1867, reconnut et affirma la symétrie de ces parties sous les constructions du couvent dans la villa Mills. Nous y reviendrons plus loin.

2. *Nuits attiques*, liv. XX, chap. I.

Cette place, accessible au public par des gradins qui la mettaient en communication avec l'esplanade dont nous avons parlé plus haut, devait être ornée de statues, de monuments votifs, etc. C'est par elle que l'on avait accès au palais de Domitien, à l'aide de divers escaliers dont les massifs sont encore visibles.

De ce côté, le portique est coupé par une suite de murs transversaux dont la construction est postérieure à la conception primitive de l'édifice et dont l'utilité n'a pu être que de consolider les constructions premières, dans lesquelles on remarque de nombreuses fissures provenant de tassements occasionnés par le manque de consistance du sol factice qui servit d'assiette au palais entier.

Si l'on doutait que ces murs fussent postérieurs à la construction primitive, on n'aurait, pour s'en convaincre, qu'à remarquer qu'ils portent l'empreinte en creux des fûts et bases des colonnes du portique contre lesquelles on est venu les appuyer. Les colonnes sont parties, allant enrichir quelque église ou quelque palais de plaisance, mais leur emplacement est flagrant, aussi bien que leur droit d'aînesse sur les murs en question.

Pour en revenir au palais proprement dit, achevé par Domitien, comme le prouvent une foule de marques de briques trouvées dans les ruines, on peut dire qu'il reproduit, mais en proportions colossales, le plan classique d'une maison privée. La seule différence est qu'ici l'*atrium* et les *fauces* sont remplacés par le portique entourant dont il vient d'être fait mention.

3. — *Tablinum.*

Des trois salles s'ouvrant sur la façade, la salle centrale, appelée *Tablinum* par M. Rosa et *Aula regia* par Bianchini, paraît avoir été destinée aux audiences impériales et aux réunions publiques et solennelles. Il est possible que le Sénat s'y réunit quelquefois; il est aussi probable que le siège du souverain, l'*augustale solium*, comme dit la chronique du mont Cassin à propos du couronnement d'Héraclius, se trouvait au centre de l'abside, là où est placée actuellement l'inscription de Bianchini.

La magnificence du lieu était bien en harmonie avec sa haute destination, car la salle n'a pas moins de 38 mètres de long sur 31 de large. Nous savons, par la publication de l'éminent prélat, combien la décoration en était riche et grandiose. « Il y avait autour de la salle un ordre corinthien de 16 colonnes de 28 pieds de haut en marbres phrygien et numidique. La corniche, les chapiteaux, les bases, étaient refouillés avec une recherche infinie. Autour de la salle, étaient pratiquées huit niches avec colonnes, renfermant chacune une statue colossale en basalte. Deux de ces statues, un Hercule et un Bacchus, furent découvertes en 1724[1]. La grande porte donnant sur l'atrium (lisez portique) était flanquée de deux colonnes, en jaune antique, qui

1. Elles figurent dans l'ouvrage de Guattani déjà cité.

furent vendues deux mille sequins. Le seuil était formé d'un morceau si énorme de marbre grec qu'on en fit la table du maître-autel de l'église du Panthéon. »

Les massifs en brique qui supportaient les 16 colonnes de l'ordonnance de la salle sont encore en place. Il en est de même de ceux formant soubassement des niches. Les revêtements de marbre ont disparu, mais leur ancienne existence est attestée par les trous de scellement des crampons qui les faisaient adhérer à la construction. Les murs en *opus lateritium* subsistent sur tout le pourtour jusqu'à des hauteurs variables, mais ne dépassant pas cinq mètres en moyenne. Seule, la pile de l'angle nord-ouest de la salle monte droit jusqu'à une hauteur de 11 mètres correspondant à celle probable où se trouvait encastrée la corniche de marbre couronnant l'ordre principal. Sur cette même pile, se voit parfaitement l'arrachement d'une plate-bande de briques disposées en claveaux et surmontée d'un arc de décharge. Cette plate-bande permet d'assigner aux portes latérales la hauteur qu'elles mesuraient.

D'autre part, les fragments de bases et chapiteaux ainsi que les parties de frises et d'entablement provenant de cette salle, et recueillis soit sur le lieu même, soit au palais Farnèse où nous les avons mesurés, nous ont permis de restituer avec quelque certitude la décoration de la partie inférieure du *tablinum*. Pour la partie supérieure, nous nous sommes inspiré du parti de construction et de décoration adopté au Panthéon, en surmontant l'ordre principal d'un attique qui masquerait de petites chambres voûtées formant arcs de décharge au dessus de chaque travée et reportant le poids de l'immense voûte, qui devait le surmonter, sur les piédroits solides contre lesquels s'adossaient les colonnes purement décoratives.

Remarquons en passant que l'écartement des travées va en diminuant à mesure qu'il se rapproche des angles de la salle. Mais nous ne nous sommes pas cru autorisé à en déduire (contrairement à l'avis que M. Ferdinand Dutert)[1] que, à cause de ce fait, la salle dût être couverte par une voûte d'arête. M. Dutert ne parle que du rétrécissement accentué des travées d'angle tandis que cela a lieu progressivement : la travée du milieu étant la plus large, les deux, à droite et à gauche, plus étroites, et finalement celles d'angle encore plus resserrées. Nous nous sommes donc résolu à admettre que la voûte était cylindrique, d'autant plus qu'aucun contrefort ne vient épauler les murs latéraux à l'endroit où viendraient retomber les angles de la voûte, au contraire de ce que nous avons toujours constaté dans les nombreux exemples de voûtes d'arête dont fourmillent les grands édifices romains, thermes ou autres, qui sont parvenus jusqu'à nous.

Nous nous sommes également écarté de la restauration de M. Dutert en ce qui concerne les grandes absides, alternativement rondes et carrées, au fond desquelles

1. La restauration du palais des Césars que M. Ferdinand Dutert, alors pensionnaire de l'Académie de France, a exécutée à Rome, en 1871, d'après les relevés de son frère, Arthur Dutert, mort à Rome en 1867, se trouve à la bibliothèque de l'école des Beaux-Arts, à Paris, où nous avons pu la consulter. Le mémoire joint à cette restauration a été publié dans la *Revue archéologique*, Paris, 1873.

sont placées les niches. Il nous a paru préférable de couronner par une surface sphérique celles de ces absides qui ont un plan circulaire, tout en redonnant, au besoin, de l'unité à l'ordonnance générale en les encadrant, par un chambranle rectangulaire, comme celles qui sont sur plan carré. Nous nous représenterions mal l'effet produit par de grandes niches cylindriques de 5m 50 de diamètre, coupées brusquement, à leur partie supérieure, par un plan horizontal formant plafond. Quant au parti que nous avons pris d'encadrer de si grands espaces par des chambranles moulurés, nous y avons été amené par l'existence de fragments encore en place au bas des piédroits des grandes niches.

4. — *Lararium*.

La salle rectangulaire s'ouvrant sur le portique, à gauche de celle que nous venons de décrire et de restituer, fut regardée par Bianchini[1] comme le *lararium* ou chapelle domestique des empereurs, à cause de sa situation et plus encore parce que l'on y avait découvert les restes d'un autel portant des traces de feu. On remarquera autour de cette salle, une série de piédroits d'une construction postérieure, apposés contre la paroi du *tablinum*, peut-être pour épauler la poussée de la grande voûte (et par raison de symétrie, reproduits sur la paroi opposée); peut-être aussi pour supporter le plancher d'un étage ajouté après coup et disparu depuis. Ce qui pourrait donner raison à cette seconde supposition est la nature des murs de l'escalier situé immédiatement derrière le *lararium* : peut-être cet escalier est-il lui-même postérieur à la construction primitive, mais nous n'oserions l'affirmer. Quoi qu'il en soit, nous avons cru devoir nous débarrasser des piédroits dans la restauration, ceux-ci étant sûrement d'une autre époque, et leur construction n'étant même pas liaisonnée avec les parois primitives de la salle.

Au delà de l'escalier existe une sorte de vestibule communiquant directement avec le *peristylium*.

5. — *Basilica*.

La destination de la salle opposée est plus certaine, car sa forme de basilique montre à n'en pas douter qu'elle servait de tribunal pour y juger les procès, de salle de conseil où se tenaient les assemblées présidées par l'empereur entouré de ses assesseurs, conseillers ou collègues[2]. On y voit encore le tribunal ou *podium* élevé dans la tribune où l'on montait par deux petits escaliers latéraux encore en place, ainsi qu'un morceau bien conservé de la *transenna*, balustrade de marbre qui séparait le reste de la salle de la tribune. La salle avait, le long des côtés, un ordre double de portiques soutenus par des colonnes dont on a retrouvé des fragments. C'est là disposition ordinaire des plus anciennes basiliques chrétiennes qui, au début, s'installèrent d'ailleurs dans les basiliques antiques qui avaient résisté à la destruction.

1. *Pal. dei Ces.*, p. 225.

2. Lanciani, *Guid. Palat.*, p. 101.

Comme la plupart des basiliques, cette salle devait être surmontée d'une charpente apparente; la pile d'angle monte en effet jusqu'à une hauteur de dix-neuf mètres sans trace de naissance de voûte; ce qui donnerait, en admettant que la voûte prenne naissance en cet endroit, une proportion de hauteur de salle impossible.

6. — *Communication du palais des Flaviens avec la domus Tiberiana.*

Derrière la basilique, comme derrière le *lararium*, il existe un vestibule. Celui-là donne accès, d'une part, au *peristylium*, d'autre part et vis à vis de la porte qui donne sur le *tablinum*, à un passage conduisant au portique extérieur latéral, et de là à l'*area palatina* dont nous avons parlé; enfin, par un escalier de vingt-quatre marches, à une galerie souterraine traversant l'*area palatina* pour rejoindre le *crypto-porticus* longeant les constructions de Tibère et de Caligula. Cette communication permettait ainsi à l'empereur de passer librement de ces palais (où étaient les appartements privés) aux *ædes publicae* (qui paraissent avoir été destinées aux réceptions publiques), sans se mêler à la foule qui avait continuellement accès à l'*area palatina*. Ce passage souterrain ne diffère du crypto-portique que par le manque de soupiraux. En outre, la voûte conserve des traces des mosaïques dont elle était décorée. Seul, l'escalier qui descend du palais de Domitien, est éclairé par un soupirail percé dans la hauteur du soubassement du portique extérieur, à côté du massif qui supportait les gradins, donnant accès de l'*area* au Palais.

7. — *Tribunes.*

Sur le devant de la façade principale, en face de la porte d'accès du *tablinum*, le soubassement du portique s'avance, formant une sorte de grand balcon ou tribune d'où l'on devait annoncer au peuple les décisions du Sénat. De même, au devant de la porte du *lararium* et de celle de la basilique, existent deux autres tribunes analogues, quoique de moindre largeur, devant servir également à communiquer à la foule soit les oracles des aruspices, soit le prononcé des jugements. Le niveau de ces trois tribunes est de quelques marches inférieur à celui du portique du Palais.

H. DEGLANE.

(*A suivre.*)

UNE SCULPTURE DE L'ÉGLISE DE LA CHAISE-DIEU

(PLANCHE 24.)

L'église de la Chaise-Dieu est un monument curieux et digne du plus sérieux intérêt. La vue de l'intérieur présente plusieurs des caractères communs à l'art gothique international, tel qu'il fut pratiqué par l'Europe occidentale pendant la seconde moitié du XIVe siècle. A part le système des pénétrations de toutes les moulures, qui est ici affecté et qui, au moment de la construction, me paraît avoir été un procédé particulier de l'architecture française, on éprouve en entrant le sentiment que pourrait également produire le style gothique allemand ou le style gothique italien. On pense à la fois à la cathédrale de Francfort, à certaines parties de Saint-Etienne de Vienne, à la cathédrale de Milan, à la Frauenkirke de Munich et à certaines églises en briques des bords de la Baltique. En somme, ce qu'on y remarque ce sont purement et simplement les doctrines caractéristiques de l'architecture générale contemporaine, telles qu'elles furent professées chez nous, comme ailleurs, par une école locale bien facile à déterminer et dont on rencontre d'autres manifestations dans l'Auvergne, le Velay, le Quercy et le Rouergue. L'église de la Chaise-Dieu est sans transsept et munie d'un chœur autour duquel on ne tourne pas et sur lequel s'ouvrent directement des chapelles.

Mais si certaines parties de la construction de cette église offrent de l'analogie avec les édifices de plusieurs nations voisines et rappellent certains principes communs à l'art international du XIVe siècle, il y a d'autres parties, au contraire, qui sont bien exclusivement françaises d'esprit et d'exécution, et qu'on ne retrouverait pas ailleurs. Je veux parler de l'abside et de la façade.

L'abside, par la beauté de ses aplombs, par la netteté de ses profils, par le franc et sincère développement extérieur de son plan, par l'harmonie et l'élégante simplicité de ses aspects, par son ossature et ses jambes de force, non pas dissimulées, mais utilisées pour la décoration, appartient exclusivement à notre art national. Il en est de même de la façade avec sa silhouette traditionnelle des deux tours, avec ses fenêtres encore garnies de leurs moulures, yeux gigantesques bordés de leurs paupières, avec la dentelle de pierre des baies fermées par des meneaux délicats. Enfin, de tous les éléments bien indiscutablement nationaux qu'on peut remarquer dans l'élévation de cette façade, il n'y en a pas qui affecte plus profondément le caractère français que la porte.

Formule de l'arc brisé en tiers point, profils des moulures, trumeau, dais, pinacles, voussures, ébrasement à triple retraite, tout est français dans cette construction. Les trois voussures qui décorent l'ébrasement de la porte sont ornées de statuettes placées sous des dais. La première voussure inférieure est consacrée à une série d'anges musiciens; la seconde comprend une suite de patriarches et de prophètes assis et porteurs de longues banderolles; la troisième voussure abrite les apôtres et les docteurs. Ce triple rang de voussures repose sur des pieds droits décorés de dais richement sculptés, de dimensions beaucoup plus grandes, qui surmontaient autrefois des statues. Les dais sont en pierre volcanique noire contrastant avec le reste du portail construit en pierre blanche.

Dans ces voussures dessinées et sculptées selon la mode française du Nord, les figures d'anges, de patriarches et de prophètes ont été non pas rapportées et scellées après coup, mais taillées en plein claveau avant la pose suivant l'usage encore pratiqué à cette époque. Quoique mutilées pour la plupart, ces petites figures sont véritablement admirables et témoignent, par leur style général et par leur exécution, de l'art le plus consommé. Voilà comment on savait sculpter en France, dans la seconde moitié du XIVe siècle. Car il est d'opinion consacrée[1] aujourd'hui que les trois travées inférieures de l'église de la Chaise-Dieu datent du pontificat de Grégoire XI (1370-1378). J'ai fait mouler pour le Musée du Trocadéro une des figures de prophètes. C'est celle qui est reproduite par la planche ci-jointe nº 24. Elle mesure 55 centimètres de hauteur.

Du monument que j'ai l'honneur de soumettre à l'appréciation de mes confrères[2], je ne craindrais pas de rapprocher quelques-unes des plus belles figures de Lorenzo Ghiberti, exécutées pour la porte du baptistère de Florence. Dans la marche des idées déjà si franchement acheminées vers la Renaissance dès le milieu du XIVe siècle, l'Italie, au commencement du XVe siècle, n'avait donc pas encore devancé personne. Ghiberti avait eu de brillants prédécesseurs dans sa patrie. On a tort de l'oublier. L'existence des sculptures du portail de la Chaise-Dieu prouve en outre que la France était entrée, elle aussi, dans la voie de l'art moderne et que, pour s'émanciper, elle n'avait pas eu besoin d'être en contact avec l'art antique, ni même de demander trop de conseils à l'Italie.

La sculpture de la Chaise-Dieu, comme plus tard un petit bas-relief du couronnement de la Vierge, à l'église de Souvigny, et comme la statuaire de la Ferté-Milon et de Pierrefonds, appartient au grand courant d'art français, formé à Paris sous l'influence flamande, pendant la deuxième moitié du XIVe siècle. Aux personnes qui, peu familiarisées avec certains chefs-d'œuvre de la statuaire du temps de Charles V et de Charles VI, s'étonneraient de la grande beauté et du style magnifique du prophète de la Chaise-Dieu, je rappellerais que nos artistes du Nord produisirent alors quelques monuments du plus haut caractère, rivaux de ceux que l'Italie enfanta postérieurement dans les premières

1. Voyez Maurice Faucon, *Notice sur la construction de l'église de la Chaise-Dieu*, 1885, p. 10.

2. Cette note a été lue devant la Société des Antiquaires de France, le 23 novembre 1887.

années du xve siècle. J'évoquerais, en même temps, le souvenir de certaines miniatures d'une expression aussi grandiose que la page de ***Dieu le père assis en majesté***, publiée par Curmer dans les ***Évangiles, illustrés*** et je citerai à l'appui de ma démonstration le merveilleux sceptre de Charles V avec l'effigie de Charlemagne, dont l'exécution est antérieure à 1380. Il y a là à réhabiliter toute une très grande période de l'art septentrional de l'Europe. Il y a, en même temps, matière à méditer sur les origines encore si obscures de la Renaissance, dont la source, bien à tort, a été cherchée uniquement en Italie et dans l'inspiration de l'art antique.

Louis COURAJOD.

ÉTUDES SUR LA CÉRAMIQUE GRECQUE

I. — LES VASES A SIGNATURES D'ARTISTES.

Une visite au Musée de Ravestein, à Bruxelles, m'a déjà fourni l'occasion d'ajouter quelques monuments à la série actuellement connue des vases signés par des artistes grecs[1]. J'ai fait depuis ce temps une révision attentive des vases du Louvre, et cette étude m'a permis de constater d'assez nombreuses omissions ou inexactitudes dans la liste qui a été publiée par M. Klein, professeur à l'Université de Prague[2]. Dans le précédent article, j'ai rendu hommage à ce livre qui se trouve aujourd'hui entre les mains de tous les archéologues et qui a rendu un service très important aux travaux de céramographie. Les critiques que j'ai à faire ne diminuent donc en rien la valeur scientifique de l'ouvrage. Une publication de ce genre, qui embrasse un nombre considérable de vases disséminés dans tous les Musées d'Europe et qu'on ne peut contrôler sur place sans s'astreindre à des voyages très longs et dispendieux, ne va pas sans beaucoup d'imperfections inévitables. L'auteur est obligé, le plus souvent, de se contenter des renseignements pris dans les livres. Or, les descriptions des peintures, faites au moment de la découverte, sont souvent inexactes ou insuffisantes. Une fois passés dans le commerce, les vases voyagent, se dispersent dans les collections particulières et dans les Musées ; on en perd la trace et l'on ne s'étonnera pas de trouver dans la nomenclature de M. Klein un grand nombre de monuments dont on ignore actuellement le sort. En faisant appel aux conservateurs des Musées et aux collectionneurs, on peut espérer que ces lacunes disparaîtront peu à peu[3]. Si chacun de son côté prend soin de réviser les originaux qu'il a sous les yeux et de publier le résultat de ses observations, il sera facile, en peu de temps, de fournir à M. Klein les éléments d'une troisième édition qui approchera de la perfection et qui, établissant une base solide pour l'étude des monuments actuellement connus, n'aura plus besoin que d'être tenue au courant des découvertes nouvelles. Je me suis efforcé de contribuer autant que possible, pour ma part, à ce travail d'utilité générale. Aux vases de Bruxelles j'ajoute aujourd'hui ceux du Louvre qui sont une riche mine de documents inédits et

1. *Gazette archéologique*, 1887, p. 108 et suiv., pl. 14 et 15.

2. *Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen*, 2e édition, Vienne, 1887.

3. On doit déjà d'intéressantes additions à Mme J. Harrison (*Journal of hell. studies*, VIII, p. 291), qui avait aussi contribué à l'amélioration de la 2e édition.

peu connus. J'y joins des indications bibliographiques empruntées aux ouvrages qui ont paru récemment ou qui ont échappé à M. Klein, plusieurs noms nouveaux d'artistes, différentes peintures inédites, etc. Je suivrai l'ordre établi dans la deuxième édition des *Meistersignaturen*, en signalant d'après les numéros des pages les additions ou corrections qu'il convient de faire[1].

P. 28. *Aristonophos.* — Le sujet A du cratère est reproduit dans la *Céramique grecque* de Rayet et Collignon, p. 37, fig. 22; une vue d'ensemble du vase dans les *Denkmaeler* de Baumeister, fig. 2087.

Signature nouvelle d'*Oikophélès*. Cette coupe, trouvée en Attique, qui prend place parmi les plus anciennes peintures signées, fait partie de la belle collection de M. van Branteghem, récemment exposée à Londres (Froehner, *Catalogue of objects of greek ceramic art*, 1888, p. 8, n° 1). Int. Au centre, le Gorgoneion; tout autour, femme et Silène, Hercule combattant un Centaure, chasse au lièvre. Le pourtour supérieur est décoré d'un lacis, réservé en clair sur l'argile, qui porte l'inscription : ἐκεράμευσεν ἐμὲ Οἰκωφέλης, Οἰκωφ(έ)λης ἔμ' ἐγράφσεν. Les figures sont noires et incisées, avec retouches blanches et rouges. Le nom d'Οἰκωφέλης est connu déjà par des inscriptions (cf. Pape, *Woerterbuch*). Je ne crois pas que le mot ἐγράφεσεν (*sic*) soit écrit par un Ϙ (koppa) pour un P, comme le dit l'éditeur du vase. Il s'agit simplement d'un D archaïque mal fait.

Timonidas. — Bibliographie du n° 1 : Furtwaengler, *Vasensamml. im Antiquarium*, n° 846; Collignon, *Monuments grecs*, 1882-84, p. 31; *Antike Denkmaeler des deut. Inst.* 1, pl. 8, n° 13.

P. 29. Ajoutez à la bibliographie du n° 2 : Baumeister, *Denkmaeler*, p. 1963, fig. 2100.

P. 30. *Charès.* — Ajoutez à la bibliographie : Heydemann, *Pariser Antiken*, p. 88.

P. 31. *Gamédès.* — Autres reproductions de l'ensemble du vase n° 1 : Dumont et Chaplain, *Céramiques de la Grèce propre*, p. 287; Rayet et Collignon, *op. l.*, p. 81, fig. 42; Baumeister, *op. l.*, fig. 2107. Je viens de faire dessiner la zone de personnages en grandeur réelle, sur la demande de M. Benndorf, pour les *Wiener Vorlegeblätter*.

Reproduction du vase n° 2 : Dumont et Chaplain, *op. l.*, p. 290.

Signature nouvelle de *Ménaidas*. — Le Louvre possède un petit vase béotien, qu'il convient de placer à côté de l'aryballe de Gamédès (C. A. 128. Haut. 0.06). C'est un aryballe rond, à petit goulot, orné de quelques cercles bruns et sans figures, d'une argile jaunâtre et assez tendre; sur la panse, on lit en caractères archaïques gravés à la pointe : Μεναίδας ἔμ' ἐποίϜεσε Χάροπι.

1. J'aurais beaucoup de réserves à faire sur le plan de l'ouvrage, qui ne met pas suffisamment en lumière la suite chronologique des vases. On s'étonne que l'auteur d'*Euphronios*, qui a montré des qualités si fines de critique, n'ait pas tenté de présenter, avec une chronologie plus exacte des peintres, une sorte d'histoire de l'art céramique, comme M. Wolters l'a si heureusement fait pour la sculpture avec les *Gipsabgüsse* de Berlin. La division par régions et par formes de vases a conduit à un mélange singulier qui déroute le lecteur. Théozotos, contemporain de Kolchos et d'Amasis par le style, est placé avant Gamédès, un des plus anciens peintres de la fin du VII° siècle ou du début du VI° (p. 30). Andokides se trouve rejeté à la fin (p. 188), après les peintres du IV° siècle ou de la fin du V°, et est séparé fort mal à propos du groupe de transition auquel il appartient, comme ayant peint à figures noires et à figures rouges. On ne songerait pas à aller chercher Euthymidès, peintre de figures rouges archaïques, non loin de Xénophantos, adepte de la technique à reliefs du IV° siècle (p. 193, 202), etc. L'ouvrage gagnerait beaucoup, selon moi, à être refondu sur un plan tout différent. M. Studniczka s'est plaint aussi de cette absence de suite chronologique (*Ephemeris archéologique*, 1888, p. 123, note 2). Les erreurs sont assez nombreuses dans les renvois bibliographiques.

Le nom de Μεναΐδας n'a pas encore été signalé, mais celui de Μεννίδας s'est rencontré particulièrement en Béotie. Celui de Χάροψ figure déjà sur deux dédicaces de vases [1].

P. 37. *Clitias et Ergotimos; Vase François.* — Un ensemble du vase et quelques détails ont été reproduits par Rayet et Collignon, *op. l.*, p. 86-94, fig. 44-49.

P. 39. *Exékias.* — Ajoutez aux reproductions du n° 1 : Rayet et Collignon, p. 117, fig. 55 (sujet A). Aucune des publications faites jusqu'à présent n'est satisfaisante. La planche de Gerhard déforme les proportions des personnages et les distances qui les séparent ; beaucoup de détails sont inexacts ; les boucliers de Géryon sont noirs avec une bordure rouge, et non pas blancs avec une bordure noire ; la tête d'Eurytion est traversée par une flèche. Je viens de faire dessiner ce vase, sur la demande de M. Benndorf, pour les *Wiener Vorlegeblætter*.

Ajoutez aux reproductions du n° 2 : Overbeck, *Bildwerke zum Th. u. Tr. Heldenkr.*, pl. 21, n° 6 (le sujet A seul).

P. 40. Ajoutez à la bibliographie du n° 4 : Gerhard, *op. l.*, pl. E, n° 23 ; Rayet et Collignon, *op. l.*, p. 128, fig. 58 (le sujet A seul) ; Duruy, *Histoire des Grecs*, I, p. 368 et II, p. 421 ; Overbeck, *Bildwerke zum Th. u. Tr. Heldenkr.*, pl. 14, n° 4 (A seul).

Le n° 5 est dans la collection Castellani, d'après l'indication de Mme J. Harrison (*Journal of hell. studies*, VIII, p. 291).

Ajoutez à la bibliographie du n° 7 : Inghirami, *Gall. omerica*, pl. 260.

P. 41. Le n° 8 est au Louvre. Je viens de le faire dessiner pour les *Wiener Vorlegeblaetter*. Une grande partie de la figure intérieure, au centre, est restaurée et non antique.

Le n° 10 a été trouvé à Corinthe (Dumont, *Peint. céramiq.*, p. 7). M. Comparetti explique la seconde inscription par ἐν ᾗ οἶνο(ν) ἴσεν « *in qua vinum fundant* » (*Museo italiano di antichita*, I, p. 232).

P. 42. Ajoutez aux reproductions du n° 1 : Overbeck, *op. l.*, pl. 26, n° 16 (le sujet A seul).

P. 43. *Amasis.* — Correction à faire dans la bibliographie du n° 1 : *Arch. Ztg.*, 1846, etc. Ajoutez : Rayet et Collignon, *op. l.*, p. 121, fig. 56 (le sujet A seul).

P. 45. Même correction dans la bibliographie du n° 6 : *Arch. Ztg.*, 1846.

P. 46. *Taleidès.* — Voy. dans les *Denkmæler* de Baumeister, p. 1965, fig. 2101, une vue d'ensemble du vase n° 1 avec le sujet B.

P. 47. Il faut mettre en titre, avant le n° 1 : Cruches ; vases avec le nom de Néokleidès. Le n° 1 est au Louvre.

P. 48. *Kolchos.* — Ajoutez à la bibliographie : Genick et Furtwængler, *Griech. Keramik*, pl. 33, n° 5.

1. Cf. le vase d'Exékias, Klein, p. 40, n° 5 : une coupe à figures rouges de Vulci, *Corp. Inscr. græc.*, IV, n° 7563.

P. 48. Signature nouvelle d'*Aischinès*. — Fragment de vase, peut-être de cratère, à figures noires, trouvé sur l'Acropole d'Athènes, **AISTINES** (rétrog.) **EΠOESEN** (*Ephêmeris arch.*, 1883, p. 37; *Classical Review*, 1888, p. 188). MM. C. Torr et C. Smith signalent le même nom dans un distique en caractères archaïques gravé sur une colonne ornée d'une décoration polychrome, dont le sommet paraît destiné à porter une offrande :

Αἰσχίνης ἀνέθηκεν Ἀθηναίᾳ τοῦτ' ἄγαλμα,
εὐξάμενος δεκάτην παιδὶ Διὸς μεγάλου.

P. 49. *Paséas*. — L'inscription est inexactement reproduite. La sixième lettre est un **A** qui est omis.

P. 50. *Timagoras*. — Les deux hydries 1 et 2 sont au Louvre. Le n° 1 a été reproduit en vignette par de Witte, *Étude sur les vases peints*, p. 71.

P. 51. *Charitaios*. — Pour le renvoi à Kachrylion, il s'agit de la coupe n° 10, p. 128.

P. 53. *Nicosthènes*. — Correction à la ligne 14 : Girgenti (n° 28).

P. 54. Le n° 3 est au Louvre. Correction à la ligne 9 : Méandre, au lieu de Ménade.

Le n° 4 est au Louvre. Il a été reproduit en vignette par de Witte, *Étude sur les vases peints*, p. 7 et 69.

P. 55. Le n° 7 est à Londres, dans la collection Stewart Hodgson (Frœhner, *Catalogue of objects*, etc., p. 42, n° 92).

P. 56. Pour le n° 8, la reproduction du *Mus. Gregor.*, dans l'édition de 1842, est pl. 33, 2.

Le n° 11 est au Louvre. Sur le côté A, on voit une figure ailée entre *deux* vieillards assis, *deux* éphèbes et *deux* cavaliers.

P. 57. Le n° 13 est au Louvre. Les sujets A et B sont sur l'*épaule* du vase ; les bandes d'ornements, sur la panse.

Le n° 14 est au Louvre. Dans le n° 15, le col porte une figure ailée courant. Les sujets A et B sont sur l'épaule du vase. Le sujet *b* est sur la panse.

P. 58. Le n° 16 est à Londres dans la collection St. Hodgson (Frœhner, *op. l.*, p. 42, n° 93). Le n° 19 a été reproduit en couleurs par Genick et Furtwængler, *Gr. Keramik*, pl. 4, *b*.

P. 60. Dans le n° 24, le sujet A est inexactement décrit : course d'*un* jeune homme à cheval et de *deux* autres à pied. Ce vase a été reproduit en couleurs par F. Lenormant dans le catalogue illustré de la *Collection Dutuit*, n° 61, pl. 14, n° 2.

Dans le n° 25, le sujet placé sur l'épaule représente deux sphinx entre deux jeunes gens armés d'une épée ; l'inscription se prolonge sous l'anse.

Dans le n° 26, le sujet A de la panse représente Dionysos entre deux Silènes et *deux* Ménades.

P. 62, n° 33. La reproduction du *Mus. Gregor.*, dans l'édition 1842, est pl. 33, n° 1.

P. 63. Le n° 39 est au Louvre.

P. 64. Le n° 42 est au Louvre. Ajoutez au n° 44 : Frœhner, *Catalogue of objects*, etc., p. 47, n° 107.

P. 65. Ajoutez au n° 47 : *Ibid.*, p. 46, n° 106. Le n° 48 est au Louvre.

A ces 48 amphores, il faut en ajouter quatre autres : 1° Amphore du Musée de Ravestein, à Bruxelles, que j'ai décrite précédemment[1]. 2° Amphore du Louvre. Sur chaque anse, une femme nue. Sur le col, palmettes. Sur l'épaule, de chaque côté, combat d'un hoplite et d'une Amazone

1. *Gazette archéologique*, 1887, p. 108-109, fig. 1.

entre deux sphinx. Sur la panse, palmettes. L'inscription est placée sur l'épaule, en dessous de l'anse (*Cataloghi Campana*, VIII, 53 ; reproduit en vignette par Rayet et Collignon, *op. l.*, p. 112, fig. 53). 3° Lenormant, *Collection Dutuit*, n° 62. Sur les anses et sur la panse, palmettes. Sur le col, de chaque côté, Silène et Ménade dansant. Sur l'épaule, de chaque côté, deux grands yeux entre deux femmes dansant. L'inscription est placée sur l'épaule, sous les yeux. 4° A Oxford, Ashmolean Museum, se trouve une amphore signée de Nicosthènes, d'après la communication de Mme J. Harrison (*Journal of hell. studies*, VIII, p. 291).

P. 66. Le n° 50 a été reproduit en vignette par Duruy, *Hist. des Grecs*, I, p. 86.

P. 67. Le n° 55 se trouve dans la collection Castellani, d'après la communication de Mme J. Harrison (*l. c.*). L'anse est ornée d'une tête d'animal.

P. 68. Le n° 64 est au Louvre.

P. 69. Le n° 67 est peut-être le même que celui qui est décrit par F. Lenormant dans le catalogue de la *Collection Raifé*, n° 1319, et qui provient de Vulci (Haut. 0,16. Diam. 0,31).

P. 73. *Tléson*. — J'ai signalé les deux coupes du Musée de Ravestein dans mon précédent article[1]. Il faut en ajouter une quinzième portant simplement la signature ; elle a été trouvée récemment à Orvieto (*Notizie degli scavi di antichità*, 1887, p. 364).

Le n° 17 est au Louvre. Un bélier de chaque côté.

P. 74. Ajoutez au n° 19 : Frœhner, *Catalogue of objects of ceramic art*, 1888, p. 45, n° 103.

Ajoutez au n° 20 : *Ibid.*, n° 102.

Ajoutez au n° 29 : *Ibid.*, n° 101.

Le n° 25 est dans la collection Dzialinska ; de Witte, *Antiquités de l'hôtel Lambert*, p. 26, n° 25, pl. 2.

P. 80. *Xénoklès*. — Le n° 5 appartient à M. de Witte ; cf. Heydemann, *Pariser Antiken*, p. 88.

P. 81. Le n° 12 est à Londres dans la collection van Branteghem (Frœhner, *Catalogue of objects*, etc., p. 10, n° 2). L'inscription est répétée sur chaque revers.

Ajoutez à la bibliographie du n° 13 : Overbeck, *Bildwerke zum Th. u. Tr. Heldenkr.*, pl. 9, n° 2 (Int. seul).

P. 82. *Hermogénès*. — Le n° 4 est au Louvre (*Catal. Campana*, IV-VII, n° 685).

P. 83. Le n° 10, au Louvre, est orné de chaque côté d'un buste de femme vue de profil. Ajoutez au n° 11 : Frœhner, *Catalog. of objects*, p. 46, n° 104.

Dans la bibliographie du n° 13, correction à faire : taf. 16, 2.

Ajoutez au n° 14 : Frœhner, *op. l.*, p. 46, n° 105. Le n° 16 est à Londres, dans la collection van Branteghem (Frœhner, *op. l.*, p. 10, n° 4).

P. 84. Ajoutez une autre coupe de la collection van Branteghem à Londres, trouvée à Géla, en Sicile ; sur chaque revers une pintade et l'inscription (Frœhner, *op. l.*, p. 10, n° 3).

Myspios. — Cf. Heydemann, *Pariser Antiken*, p. 88.

P. 87. Signature nouvelle de *Kallis*. Parmi les peintres les plus anciens de la technique à figures rouges, il faut placer un nouveau nom, celui de Kallis. On a trouvé sur l'Acropole d'Athènes, en 1887, un fragment de vase à figures rouges où l'on ne voit qu'un bouclier avec un serpent en épisème et un reste de draperie ; inscription gravée à la pointe : [Ἀ]θην[αία] Ὑγιεί[α Κ]άλλις [ἐ]ποίησ[εν] καὶ ἀνέθ[ηκεν]. Les caractères sont archaïques et le ⊕ a encore la croix au centre (*Mittheilungen in Athen*, 1887, p. 388). Est-ce le même nom qu'on doit lire sur le vase attribué à Kalliadès (Klein, p. 216, n° 1), et dont la lecture est bien incertaine ?

P. 90. *Pamphaios*. — Le n° 4 est au Louvre.

1. *Gazette archéologique*, 1887, p. 113.

P. 91. Le n° 7 est au Louvre.

P. 94. Ajoutez à la bibliographie du n° 19 : Frœhner, *Catal. of objects*, etc., p. 48, n° 109. Ajoutez au n° 20 : Rayet et Collignon, *op. l.*, p. 199, 200, fig. 78, 79.

P. 96. Le sujet A du n° 26 a été reproduit en vignette par Duruy, *Hist. des Grecs*, I, p. 76.

P. 97. Lisez *Typheithidès*.

P. 98. *Hischylos.* — Le n° 2 a été publié par Fraenkel, *Jahrbuch des deut. Inst.*, 1886, pl. 12, p. 314.

P. 104. *Epiktétos.* — Le n° 10 a des personnages très endommagés et incomplets.

P. 105. Ajoutez à la bibliographie du n° 16 : Frœhner, *Catalogue of objects*, p. 49, n° 110.

P. 107. Le sujet A du n° 25 a été reproduit en vignette par Duruy, *op. l.*, I, p. 754.

P. 109. *Hipparchos.* — Le n° 5 est au Musée de Copenhague, d'après une communication de Mme J. Harrison (*Journal of hell. studies*, VIII, p. 291). Il est reproduit en vignette par Duruy, *op. l.*, II, p. 211; Blümner, *Technologie und Terminologie der Gew. und Künste*, II, p. 340, fig. 54.

P. 110. *Paidikos.* — D'après M. Studniczka (*Jahrbuch des deut. Inst.*, 1887, p. 159, note 109), ce mot est simplement synonyme d'ἐρώμενος et ne doit pas prendre place parmi les noms propres d'éphèbes.

P. 115. *Epilykos.* — J'ai retrouvé dans les fragments apportés au Louvre avec la collection Campana deux coupes en morceaux signées du même artiste. 1° Int. Reste d'un personnage courant. EΠI.... KAΛOS. Revers. A. Deux femmes nues avec leur tunique sur le bras, une troisième se lavant les mains dans une vasque qui porte l'inscription KAΛOS. B. Deux femmes nues avec des phallus et un homme barbu (incomplet), EΠIΛYKOS KA.... et HOΠA.. KA... KAΛOS (rétrograde). 2° Int. Un homme barbu, tenant un bâton et une coupe, emmène une joueuse de lyre. Inscription EΠIΛVKOS KAΛOS. Rev. A et B. Représentation obscène de femmes et d'hommes nus. Enfin le Musée vient d'acquérir une 3° coupe trouvée à Cervetri. Int. Ménade tenant un thyrse et un serpent ; devant elle, une panthère bondissant. Inscription [ὁ πα]IS K[αλ]OS. Rev. A. Hercule couché sous un arbre, accoudé sur des coussins, tenant la massue. A droite, un homme tenant un canthare et une Ménade dansant, séparés par un grand cratère posé par terre. A gauche, deux éphèbes dont le bas manque. Inscription EΠIΛVKOS KAΛO.. B. Il ne reste de ce côté qu'une Ménade dansant avec un thyrse et un Satyre étendu par terre, tenant un vase. On aperçoit le bras d'une seconde femme à droite. Inscription KAΛOS. Sous l'anse, KAΛOS.

P. 116. *Sikanos.* — Cette peinture vient d'être publiée, d'après un dessin conservé à Berlin, par M. Rossbach, *Bullettino dell' Inst. germ.*, 1888, pl. I.

P. 117. *Chélis.* Le n° 4 est au Louvre.

P. 119. *Memnon.* Ajoutez aux vases à figures rouges avec des yeux archaïques une coupe du Louvre fort endommagée. Int. Restes d'un éphèbe. Inscription MEMNON KAΛOS. Rev. De chaque côté, entre deux grands yeux, restes d'un cavalier. Correction au n° 6. Lisez : Kachrylion, 10 et 14.

P. 120. J'ai rétabli dans mon précédent article (*Gaz. arch.*, 1887, p. 113-114) la lecture des inscriptions du n° 11 qui se trouve au Musée de Ravestein, à Bruxelles.

P. 121. Ajoutez à la bibliographie du n° 14 : Inghirami, *Gal. Omerica*, II, pl. 238, 239, 258; Overbeck, *Her. Gall.*, pl. 20, 3 (A seul).

P. 122. Dans le sujet B du n° 15, on lit devant les chevaux du quadrige KAΛOS KINEA..

P. 123. Le sujet B du n° 17 a été reproduit par Duruy, *Hist. des Grecs*, I, p. 629. Correction à la bibliographie : lisez Euphronios², S. 317.

P. 124. Le n° 20 a été reproduit en partie par Lau, *Die griech. Vasen*, pl. 22, n° 1.

P. 126. *Chachrylion.* — Le n° 4 est au Louvre. Il a été reproduit en vignette par Rayet et Collignon, *op. l.*, p. 175, fig. 71.

P. 129. Le n° 12 est très endommagé. Dans le sujet B, on ne voit que le bas de trois figures drapées.

P. 130. *Olympiodoros.* — On a trouvé sur l'Acropole un fragment de vase à figures rouges, de très beau style, avec le nom d'ΟΛΥΜΠΙΟ. .ΚΑ... (*Classical Review*, 1888, p. 188).

P. 131. *Léagros.* — J'ai publié une nouvelle coupe avec le nom de Léagros, conservée à Bruxelles, au Musée de Ravestein (*Gaz. archéol.*, 1887, p. 110, fig. 2).

P. 132. Le nom d'*Athénodotos* qui se lit sur le n° 8 peut servir à compléter une inscription trouvée sur l'Acropole. Fond de coupe, ΑΘΕΝ. . . . . ΑΛΟΣ (*Classical Review*, 1888, p. 188). A cette série de vases, il faut ajouter : 1° Une coupe de la collection van Branteghem de Londres (Frœhner, *Catalogue*, p. 15, n° 12), trouvée à Céré. Int. Éphèbe à la poursuite d'un lièvre, ΛΕΑΛ|ΡΟ|ΣΚΑΛΟΣ et ΗΟ ΠΑΙΣ ΚΑΛΟΣ. Revers. Retour bachique d'éphèbes couronnés [Λ]ΕΑΑΡ|ΟΣ| ΚΑ|ΛΟΣ|. 2° Une coupe du Louvre que j'ai retrouvée dans les fragments de la collection Campana. Int. Silène nu sur un lit de banquet, tenant une corne et une phiale, ΛΕΑΑΡΟΣ. Revers. Restes de scènes de combats. Le style est libre, l'exécution rapide.

P. 133. Le n° 17 est au Louvre. La description n'est pas exacte. C'est une amphore à anses torses, comme celles dites de Nola. Toute la panse est d'un beau noir brillant. Les figures sont placées de chaque côté sur le col. A. L'inscription ΜΑΜΕΚΑΠΟΤΕΟ paraît sortir de la bouche de la joueuse de lyre ; devant ses pieds, l'inscription ΛΕΑΑΡΟΣ ΚΑΛΟΣ. B. On lit une seule fois près de l'éphèbe couché : ΠΑΙΣ ΛΕΑΑΡΟΣ ΚΑΛΟΣ.

P. 134. *Psiax* et *Hilinos.* — Ajoutez à la bibliographie : Winnefeld, *Vasensamml. zu Karlsruhe*, n° 242.

P. 135. *Oltos.* — Ajoutez à la bibliographie du n° 1 : Inghirami, *Gall. Omerica*, pl. 254-256. Je crois que dans le sujet A il faut lire ΗΙΠΑΣΟΣ (cf. *Iliade*, XVII, 348).

P. 137. *Euxithéos.* — Ajoutez à la bibliographie du n° 3 : Duruy, *Hist. des Grecs*, I, p. 166.

P. 138. *Euphronios.* — Ajoutez à la bibliographie du n° 1 : Rayet et Collignon, *op. l.*, p. 153, fig. 68 ; Duruy, *Hist. des Romains*, II, p. 757 (le sujet A seul).

P. 139. Ajoutez à la bibliographie du n° 4 : Duruy, *Hist. des Grecs*, II, p. 184 (Int. seul).

P. 141. Ajoutez à la bibliographie du n° 7 : Rayet et Collignon, *op. l.*, p. 165, fig. 69 ; Duruy, *op. l.*, II, p. 122 (Int. seul).

Sur les nombreuses restaurations qu'a subies le n° 8, cf. Löwy, *Arch. Epigraph. Mitth. aus Oesterreich*, XI, p. 190. Ajoutez à la bibliographie : Rayet et Collignon, *op. l.*, p. 171, fig. 70 ; Duruy, *op. l.*, I, p. 377 (Int. seul) ; Overbeck, *Bildwerke zum Th. Held.*, pl. 15, n°s 5 et 6 (Int. et sujet A).

P. 143. Ajoutez aux vases d'Euphronios : 1° Une très belle coupe de la collection van Branteghem de Londres, trouvée à Viterbo. Int. Deux hommes barbus dont l'un joue de la double flûte, l'autre danse en s'appuyant sur un bâton noueux. Inscription ΕΥΦΡΟΝΙΟΣ ΕΠΟΠΙΕΣΕΝ (*sic*), ΚΑΛΟΣ ΗΟ ΠΑΙΣ. Sur le revers, onze éphèbes ivres, dansant, jouant de la flûte, etc. (Frœhner, *Catalogue of objects*, etc., p. 11, n° 8) ; c'est une coupe dont on avait perdu les traces et qui a été plusieurs fois signalée (cf. Klein, *Euphronios*, 2° édit., p. 9-11, qui essaye à tort de l'identifier avec un autre vase publié). 2° Un fragment trouvé sur l'Acropole d'Athènes, en 1882, avec l'inscription..... ιος ἐγρ... que M. Winter interprète comme la signature d'Euphronios ; on y voit Pélée conduisant Thétis par la main vers son char (*Jahrbuch des deut. Inst.*, 1888, p. 66, pl. 2). D'autres fragments d'une grande coupe à fond blanc ont été trouvés en 1887 sur l'Acropole. Le nom de l'artiste manque malheureusement .....ΟΙΕΣΕΝ. Le style est analogue à celui de la coupe d'Euphronios à Berlin (Klein, n° 9), mais de date plus récente. Le sujet représentait Orphée, dont on voit la tête avec l'inscription ΟΡΦΕΥ..., et une grande lyre devant

lui; la partie supérieure d'un corps de femme subsiste aussi (*Mittheilungen des deut. Inst.*, 1887, p. 387).

P. 143. *Euphronios et* (*Diot*)*imos*. Le nom de Diotimos est une restitution purement conjecturale. Au Louvre on a adopté le nom d'*Onésimos*. Une inscription archaïque sur marbre, trouvée sur l'Acropole d'Athènes, dans le style de celle d'Euphronios, donne le nom d'Onésimos (*Eph. arch.*, 1886, pl. 6). — Ajoutez à la bibliographie : Duruy, *op. l.*, II, p. 588 (Int. seul). La coupe entière a été gravée pour M. Collignon qui doit la publier dans le prochain fascicule des *Monuments de l'association des études grecques*.

P. 144. *Panaitios*. — Correction à la seconde ligne. Lisez : Euphronios, n° 4; Duris, n° 5.

J'ai publié une nouvelle coupe portant le nom de Panaitios, qui se trouve au Musée de Ravestein à Bruxelles (*Gaz. arch.*, 1887, p. 111-112, fig. 4).

P. 145. Le n° 7, au Musée de Munich, a été publié en vignette par Mme J. Harrison, *Journal of hell. studies*, VII, p. 440.

P. 146. Ajoutez à la bibliographie du n° 9 : Duruy, *Hist. des Grecs*, II, p. 628.

P. 147. *Glaukon*. — M. Studniczka (*Jahrbuch*, 1887, p. 162-163) a relevé ce nom d'éphèbe sur trois autres vases qui datent de la même époque et dont les inscriptions se rapportent sans doute au même personnage, fils de Léagros, qui commandait une partie de la flotte athénienne au début de la guerre du Péloponnèse (Thucydide, I, 51). MM. Torr et Smith signalent un nouveau vase d'Athènes, lécythe blanc au trait noir, avec la même inscription (*Classical Review*, 1888, p. 189).

P. 148. *Sosias*. — La coupe n° 2 a été publiée en grandeur réelle dans les *Denkmæler des deut. Inst.*, I, pl. 9 et 10. Cf. Rayet et Collignon, *Céramique grecque*, p. 181, fig. 74 et p. 185, fig. 75 (Int. et sujet B); Overbeck, *op. l.*, pl. 13, n° 8 (Int. seul).

P. 150. *Douris*. — Lig. 4. Lisez : *Eph. arch.*, 1886, taf. 4. Je ne crois pas que l'auteur ait raison d'éliminer cette peinture des œuvres de Douris. C'est le style de cette époque et le même caractère d'inscription.

P. 151. Correction à l'avant-dernière ligne. Lisez : Chairestratos (n°s 1, 2, 6, etc.)

P. 155. Ajoutez à la bibliographie du n° 9 : Rayet et Collignon, *op. l.*, p. 179, fig. 72 (le sujet A seul); Duruy, *op. l.*, I, p. 630 et II, p. 228 (sujets A et B).

P. 159. Le n° 20 a ses sujets complets, mais restaurés.

P. 161. J'ai trouvé dans les fragments de la collection Campana, au Louvre, un morceau de coupe avec deux athlètes se donnant des coups de poing dans le visage et l'inscription ΑΡΙΣΤΑΓΟ... (Ἀρισταγόρας καλός), nom d'éphèbe qu'on trouve sur une coupe de Douris (Klein, n° 23). Le style du dessin convient très bien à cette assimilation.

P. 162. *Chairestratos*. — Je ne sais si le n° 2 est le même qu'une coupe du Louvre dont l'intérieur représente un éphèbe marchant, qui joue de la lyre, ΧΑΙΡΕΣΤΑΤΟΣ (*sic*) ΚΑΛΟΣ. Les revers sont peints; on y voit des éphèbes buvant et jouant.

P. 163. *Hiéron*. — Le nom d'*Hippodamas*, qui se lit sur des coupes de Douris et de Hiéron, se retrouve sur une jolie coupe à figures rouges, provenant de l'Acropole, publiée par M. Studniczka (*Jahrbuch*, 1887, p. 164) qui l'identifie avec un personnage remplissant les fonctions de stratège en 459.

P. 167. Ajoutez à la bibliographie du n° 11 : Rayet et Collignon, *op. l.*, p. 201, fig. 80 (sujet A seul); Duruy, *op. l.*, I, p. 243 et II, p. 755 (sujets A et B).

P. 169. Ajoutez à la bibliographie du n° 14 : Rayet et Collignon, *op. l.*, p. 211, fig. 81; Duruy, *op. l.*, I, p. 109 (sujet A seul); Overbeck, *op. l.*, pl. 10, n° 2 (le sujet A seul).

P. 170. Le n° 16 a passé dans la collection van Branteghem de Londres (Frœhner, *Catalogue*, p. 13, n° 9). Il faut ajouter quatre autres coupes de Hiéron, une du Musée de Ravestein, à

Bruxelles, que j'ai publiée (*Gaz. archéologique*, 1887, p. 109, pl. 14, n° 2 et pl. 15), et l'autre que le Louvre vient d'acquérir à une vente d'antiquités. Int. Deux femmes drapées paraissent danser avec des mouvements très animés (figures très endommagées). Revers : d'un côté, six Ménades ; de l'autre, sept Ménades avec des thyrses, des crotales, une lyre, etc. Inscription gravée sur l'anse, **HIEPON EΓOIEΣEN**. J'ai trouvé la troisième dans les fragments apportés au Musée avec la collection Campana. La coupe est presque complète ; il ne manque que le pied et quelques morceaux des revers. Int. Silène saisissant une Ménade. Rev. A. Silène avec double flûte entre quatre Ménades dont une joue de la lyre. B. Dionysos entre deux Silènes et deux Ménades dont une joue des crotales. Inscription peinte sur l'anse, **HIEPON EΓOIEΣEN**. Enfin parmi les fragments recueillis sur l'Acropole on a signalé une anse de coupe avec la signature de Hiéron gravée : **HIEPON EΓOIEΣ..** (*Classical Review*, 1888, p. 188.)

P. 171. Ajoutez à la bibliographie du n° 17 : Duruy, *op. l.*, I, p. 120 et 123. De même au n° 18 : Duruy, *op. l.*, I, p. 53 et 771 ; Rayet et Collignon, *op. l.*, p. 208, pl. 9 (sujet A seul).

P. 173. *Makron et Hiéron.* — Ajoutez à la bibliographie du n° 24 : Duruy, *op. l.*, I, p. 116 (sujet A) ; Rayet et Collignon, p. 214, fig. 82 (sujet B). Sur la découverte dans la nécropole de Suessula, *cf.* von Duhn, *Bullettino dell' Inst. germ.*, 1887, p. 236.

P. 179. *Brygos.* — Le n° 3 est au Louvre, comme l'a déjà remarqué Mme J. Harrison (*Journal of hell. studies*, VIII, p. 291).

P. 180. La célèbre coupe de l'*Ilioupersis* a déjà été l'objet d'études très attentives. J'ai à mon tour essayé de déchiffrer les inscriptions. Je crois que le premier nom doit se lire **OPξIME**(vε)ξ. Le même nom se trouve sur une amphore d'Euthymidès (Klein, p. 195, n° 3). J'ai lu un 3 placé en rétrograde au dessous de l'**E** et qui n'avait pas encore été remarqué. Dans la fin du second nom, je vois .... **OMA+OΣ** plutôt que **VMA+OΣ**, mais sans certitude. Près du guerrier désigné par les caractères **NCFΣ** dans l'ouvrage de Klein, je distingue un plus grand nombre de lettres, sans pouvoir lire un nom certain, **ƧOꟼƎHVK** (?). Le nom de **ΓPIAMOΣ** se retrouve en entier. Ajoutez à la bibliographie : Heydemann, *Pariser Antiken*, p. 60-62 ; Rayet et Collignon, *op. l.*, p. 193, fig. 76 (sujet A).

P. 184. Ajoutez à la bibliographie du n° 8 : Rayet et Collignon, *op. l.*, p. 197, fig. 77 (sujet B).

P. 185. *Aristophanès et Erginos.* — Ajoutez à la bibliographie du n° 1 : Duruy, *op. l.*, I, p. 205 (Int. seul).

P. 187. *Sotadès.* — Ce vase a été reproduit en couleurs par de Witte, *Antiquités de l'hôtel Lambert*, p. 91, n° 76, pl. 26.

P. 189. *Andokidès.* — Ajoutez au n° 1 : Frœhner, *Catalogue of objects*, etc., p. 47, n° 108.

P. 191. *Dein(iad)ès.* — Une coupe du Louvre offre dans l'intérieur un éphèbe portant un filet avec l'inscription ...**NAIΔEΣ**. Revers. A. Hercule terrassant la biche. B. Hercule terrassant le taureau, avec l'inscription **HO ΓAIΣ**. Les sujets sont ceux qu'affectionne Dein(iad)ès. Si la coupe est de lui, son véritable nom serait *Deinaidès?*

P. 196. *Euthymidès.* — Le n° 6 est au Louvre. Les inscriptions de l'épaule du vase ne sont pas exactes. Je lis à la fin : **+AIPE**, **+AIPE**, **+AIPETO**. Ces inscriptions sont mentionnées par M. Heydemann, *Pariser Antiken*, p. 47, n° 22, mais ses lectures ne concordent pas du tout avec les miennes.

P. 197. Le n° 2 est au Louvre.

P. 199. *Polygnotos.* — Ajoutez à la bibliographie du n° 1 : Duruy, *op. l.*, p. 219 (partie du sujet A).

P. 200. *Hermonax.* — Le n° 1 est au Louvre.

P. 203. *Xénophantos.* — Correction à faire dans la bibliographie : *Compte-rendu*, 1886, pl. 4.

P. 205. *Meidias*. — Dans la bibliographie du vase de Meidias, ajoutez à la suite de Gerhard, *Akadem. Abhandlungen*, pl. 13, 14.

Mégaklès. — On annonce la découverte à Chypre d'un vase de beau style portant l'inscription gravée Μεγακλῆς καλὸς (*Classical Review*, 1888, p. 91).

Signature nouvelle de *Xenotimos*. — Ce peintre doit être contemporain de Meidias et de Mégaklès, d'après le style d'un joli vase portant son nom qui appartient à la collection van Branteghem de Londres. Coupe de la Grande Grèce. Int. Peirithoüs assis. Rev. A. Sur un autel, au centre, l'œuf de Léda et un corbeau; Tyndare et Léda regardent de chaque côté ce prodige; à gauche, Clytemnestre fait un geste de surprise; tous les personnages sont désignés par des inscriptions. B. Trois femmes drapées dont deux sont nommées Cléo[pa]tra et Phylonoé. Inscription ΞΕΝΟΤΙΜΟΣ ΕΡΟΙΕΣΕΝ (Frœhner, *op. l.*, p. 14, n° 10). Un skyphos de même style, sans signature, est attribué au même artiste; on y voit Nérée et Thétis accompagnés de leurs filles, Eulimené, Eileithyia, Ploto, Psamathé (*Ibid.*, p. 15, n° 11).

P. 207. *Asstéas*. — Ajoutez à la bibliographie du n° 1 : Rayet et Collignon, *op. l.*, p. 295, fig. 113; Duruy, *op. l.*, II, p. 285 (sujet A seul).

Ajoutez à la bibliographie du n° 2 : Duruy, *op. l.*, II, p. 305 (sujet A seul).

P. 208. Ajoutez à la bibliographie du n° 3 : Rayet et Collignon, *op. l.*, p. 315, fig. 117; Duruy, *op. l.*, I, p. 99 (sujet A).

P. 210. *Python II*. — Ajoutez à la bibliographie : Duruy, *op. l.*, II, p. 714.

P. 212. *Teisias*. — Ajoutez aux vases de Teisias un canthare noir sans figures, trouvé à Tanagre, actuellement au Musée d'Athènes, ΤΕΙΣΙΑΣ ΕΡΟΙΕΣΕΝ (Clerc, *Bulletin de Corresp. hellénique*, 1883, p. 279).

P. 213. *Kriton*. — Ce vase est dans la collection Dzialinska. Correction à faire au renvoi bibliographique : *Bull.* 1866, p. 186; cf. *Revue arch.*, 1868, t. XVII, p. 346, n° 3; de Witte, *Antiquités de l'hôtel Lambert*, p. 115 (fac-simile de l'inscription); Studniczka, *Jahrbuch des deut. Inst.*, 1887, p. 144 et note 24.

Lysias. — Ce vase est au Louvre.

P. 214. *Thérinos*. — Ce vase est au Louvre. Ajoutez à la bibliographie : Pottier et Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 230, fig. 34.

P. 217. *Myson*. — C'est peut-être seulement la fin d'un nom; la partie gauche manque. Fragment de vase à figures rouges, peut-être d'amphore (*Classical Review*, 1888, p. 188).

Ajoutez à ces dédicaces un fragment de phiale sans ornements, trouvé sur l'Acropole d'Athènes, avec l'inscription gravée .....εν ἀπαρχή(ν) ἔργων Ἀθηναία (*Mittheil. in Athen*, 1887, p. 388), un col de vase noir trouvé sur l'Acropole avec l'inscription gravée : Ὀρείβελος ἱερὸς (ou ἱερὸν?) Ἀθήνας ἐποίησεν (*Classical Review*, 1888, p. 189).

P. 220. Ajoutez aux signatures dans lesquelles le nom de l'artiste a disparu un fragment de coupe à figures rouges, avec les jambes d'un personnage nu agenouillé et les lettres ...(ἔ)γραψεν, trouvé en 1887 sur l'Acropole d'Athènes (*Mittheilungen in Athen*, 1887, p. 388).

P. 221. Le vase *Prosagoreuo* a été trouvé avec l'alabastre de Pasiadès (p. 222) et tous deux sont au Musée Britannique (*Classical Review*, 1887, p. 316). Ajoutez une 8ᵉ coupe portant cette inscription, à Bruxelles, *Musée de Ravestein*, n° 260 (où l'inscription est omise).

Les deux coupes d'*Hermaios*, trouvées à Chypre, ont passé dans la collection van Branteghem de Londres (Frœhner, *op. l.*, p. 10 et 11, n°ˢ 5 et 6).

La coupe de *Chachrylion* a passé dans la même collection (*Ibid.*, p. 11, n° 7).

P. 222. *Euthymidès*. — Mᵐᵉ J. Harrison a constaté que ce vase avait de nouveau disparu du Musée de Turin (*Journal of hell. studies*, VIII, p. 291).

Iasiadès. Le véritable nom est *Pasiadès.* Ce vase a été publié en couleurs par M. Murray, *Journal of hell. studies*, 1887, pl. 82. On est d'accord aujourd'hui sur la lecture Πασιάδης; cf. C. Smith, *Classical Review*, 1887, p. 286; Studniczka, *Jahrbuch des deut. Inst.*, 1887, p. 280; Dumont et Chaplain, *Céramiques de la Grèce propre*, p. 371, note 6.

Il y a seulement un an que M. Klein a publié la seconde édition de son livre, et l'on voit que les additions à faire sont déjà en nombre considérable. Elles ne consistent pas seulement en indications bibliographiques; elles comprennent une quantité notable de noms nouveaux ou de vases inédits qui se répartissent ainsi :

Noms nouveaux d'artistes : Oikophélès, Grèce. — Ménaidas, Béotie. — Aischinès, Athènes. — Kallis, Athènes. — Oreibélos, Athènes. — Xénotimos, Italie.

Nouveaux vases d'artistes déjà connus : Tléson, 1 coupe. — Épiktétos, 1 coupe. — Nicosthènes, 4 amphores. — Épilykos, 3 coupes. — Chachrylion (Memnon), 1 coupe. — Euphronios, 2 coupes. — (Léagros), 2 coupes. — (Glaukon), 4 vases. — (Panaitios), 1 coupe. — Douris (Aristagoras) 1 coupe. — (Hippodamas), 1 coupe. — Hiéron, 4 coupes. — Mégaklès, 1 vase. — Teisias, 1 canthare[1].

II. — ACQUISITIONS DU MUSÉE DU LOUVRE

(Planches 25 et 26.)

La *Gazette* a déjà publié dans sa *Chronique* plusieurs comptes rendus énumérant les principaux achats faits pour les départements des antiquités égyptiennes, des marbres antiques, des objets de la Renaissance[1]. J'ajoute aujourd'hui les figurines et les vases de terre cuite qui ont été acquis pour le Louvre par les soins de M. Heuzey, conservateur en chef, depuis mon entrée au département (février 1886) jusqu'au mois de janvier 1888. L'ensemble comprend environ 150 numéros que je groupe par séries semblables, d'après le style.

1. J'ai trouvé dans les papiers de M. Albert Dumont la note suivante sur une signature nouvelle d'artiste, *Smikros.* Ce vase n'est pas au musée de Raveistein; il doit appartenir à une autre collection. — « Vase du Musée de Bruxelles. Je le décris d'après un calque que je dois à l'obligeance de M. de Witte. *A.* Au milieu du tableau un grand holmos; à gauche, un jeune homme portant une amphore sur l'épaule, ΕVΑΡΧ... à droite, un homme barbu s'apprêtant à soulever une amphore ƧΟΘ..VƎ..VƎ; entre l'holmos et le jeune homme ΑΝΤΙΑΣ ΚΑΛ... (cf. *Vasensammlung im Antiquar. zu Berlin*, n° 2304); entre l'holmos et l'homme barbu ƧΟΝΑΚ ƧƎΔΙΚΝΑ. *B.* Trois tables avec des lits; trois groupes d'un homme et d'une femme. Les trois hommes sont à demi couchés, la femme du milieu est debout, les deux autres s'appuient sur leur lit. Près du premier groupe, ϯΟΡΟ et ƧƎΔΑΙΝƎΘ; près du second groupe, ΗΕΛΙΚΕ et ΣΜΙΚΡΟΣ; près du troisième, ...ƎΡΟ et ....VΑ. Signature de l'artiste, ΣΜΙΚΡΟΣ ΕΛΡΑΦΣΕ. Très bon style du ve siècle, encore un peu archaïque. »

1. *Gazette archéol.*, 1887, *Chronique*, p. 1-4, 21-25.

STYLE D'ASIE-MINEURE.

Figurines. — Femme drapée, dans l'attitude d'une caryatide, les deux mains sur la tête (Invent. C. A., n° 95); déesse drapée, assise sur un trône à dossier, les mains allongées sur les genoux (n° 96); femme drapée, assise par terre, les jambes allongées du même côté (n° 98); toutes trois de style ancien; personnage drapé, grotesque, le ventre énorme et proéminent, un voile ou sa toge sur la tête (n° 97), de style hellénistique; déesse debout, diadémée, la main sur la poitrine, de style archaïsant (n° 41); tête d'Athéné casquée et tête d'éphèbe aux cheveux courts, de style hellénistique (n°s 37, 38); deux fragments en terre noire lustrée dont on a trouvé aussi des spécimens à Pergame (n°s 36, 39 : cf. Pottier et Reinach, *Catalogue des terres cuites et autres antiquités*, p. 328-329); haut de jambe gauche et ventre d'homme nu, fragment appartenant à une statuette de très grandes dimensions (n° 33; cf. *Catalogue*, n° 711); fragment de plaque en relief représentant Éros tenant un papillon et un fruit (?) qu'il élève en l'air, agenouillé près d'un personnage dont il ne reste que le pied, (n° 112), de style style gréco-romain; tête de Silène barbu, chauve, fragment de statuette de grandes dimensions (n° 31; cf. *Catalogue*, n° 825); quatre fragments de figurines dont deux indiquent des statuettes de très grandes dimensions (n°s 32, 44, 45; cf. *Catalogue*, n°s 814, 816); Aphrodite drapée, debout, tenant Éros dans ses bras; déesse drapée, assise sur un trône à dossier, avec un tabouret sous les pieds, les mains sur les genoux (n° 109), de style archaïque; fragment de cavalier de style ancien (n° 110); deux têtes de déesses diadémées (n°s 108, 114); torse de grotesque, d'une finesse de style remarquable (n° 117); moule d'une tête grotesque avec traces de lettres sur le cou XPYC (n° 14; cf. *Catalogue*, n° 832); pied nu et peau de lion appartenant à des statuettes de très grandes dimensions (n°s 115, 116).

Vases et ustensiles. — Lampe ornée au centre d'un joueur de double flûte avec l'inscription STEPHANIO (n° 35; cf. *Catalogue*, n° 338); fragment de coupe en terre rouge avec une Amazone à cheval (n° 40; cf. *Catalogue*, n° 837); six masques de Silènes barbus ayant décoré les rebords de grands vases (n°s 100-105); deux manches de plats terminés en tête de bélier (n°s 106, 109); manche analogue décoré d'une figure de Poseidon en relief (n° 118).

STYLE DE CRÈTE.

Fragment d'une grande urne ou pithos, orné de lacis en relief sur la panse, haut d'environ 1 mètre (n° 113; cf. *Mittheilungen des deut. Inst.*, 1886, pl. 4).

STYLE DE LA CYRÉNAÏQUE

Deux vases en forme de grands lécythes à panse plate et large, en terre jaunâtre, ornés de guirlandes de feuillage, lyre, flûte de Pan, etc., rapportés par M. Ch. Tissot et donnés par M. S. Reinach (n°s 22, 23).

STYLE GREC.

Figurines. — *Style attique :* Corps en gaine, surmonté d'une tête imberbe, diadémée, tresses de cheveux sur les épaules (C. A., n° 11); homme nu, imberbe, accroupi, les deux mains posées sur son ventre proéminent et plissé (n° 12); dieu Bès accroupi, barbu, nu, les mains sur les genoux (n° 13), tous trois de bon style archaïque; acteur comique, portant sur sa tête un panier (n° 20); caricature de Déméter, figure de vieille voilée, la main sur la hanche (n° 94); plaque estampée représentant un hippocampe (n° 10); trois fragments de plaques à reliefs archaïques, représentant une femme drapée assise, Hercule luttant avec le taureau, un cheval, tous trois incomplets, mais de bon style (n°s 130, 131, 132); masque de femme comique, coiffée d'un bonnet phrygien (n° 89). — *Style béotien :* Coré portant un petit porc (n° 86); femme drapée tenant un oiseau sur le poing (n° 87); jeune garçon assis sur une base carrée, près d'un petit vase (n° 88); homme barbu, demi-nu, couché, de style archaïque (n° 80); femme assise sur un cheval, drapée et voilée, avec traces de lettres sur le devant du socle (n° 81); sphinx à tête de femme coiffée du calathos (n° 82); Éros drapé dans une tunique longue et collante, la main appuyée sur un cippe (n° 83); jeune garçon conduisant un bœuf (n° 84); danseuse drapée, jouant du tympanon, rosaces en saillie autour du corps (n° 90); Léda demi-nue avec le cygne à ses pieds (n° 91); petit Silène drapé, tenant un éventail (n° 92); enfant nu, assis par terre, une jambe repliée sous lui (n° 93). — *Style de la Grèce du Nord :* négresse grotesque, portant un enfant sur l'épaule (n° 85). — *Style de la Locride :* grand masque de Déméter voilée, de style archaïque (n° 75); sirène à tête de femme et corps d'oiseau, de même style (n° 77); Hermès criophore portant le bélier sur le bras gauche, de même style (n° 79); femme drapée, assise sur un dauphin (n° 76); petite plaque de style archaïque représentant une Gorgone ailée, courant (n° 78).

Vases. — *Style béotien :* L'acquisition la plus importante consiste dans un lot de vases archaïques qu'on a des raisons de croire béotiens. L'intérêt de ces poteries à décor géométrique m'a engagé à faire un choix des principaux types pour les publier en vignettes (pl. 26). La grande cruche dont le col est orné de figures dans le style du Dipylon est reproduite en héliogravure (pl. 25). Voici quelques observations sur la technique et l'ornementation :

Pl. 26, fig. 1. C. A., n° 53. Haut. 0.23. Argile bistre clair. Peinture noire passée au rouge d'un côté, par suite de la cuisson. La pâte du couvercle contient quelques grains de calcaire blanc. Des trous sont percés près des lèvres du vase et dans le bord du couvercle pour une fermeture artificielle.

C. A., n° 59. Haut. 0.14. Autre vase du même genre à base pointue; le couvercle manque. Le dessin de la panse se compose de longs bâtonnets réservés en clair sur les hachures noires du fond.

Pl. 26. fig. 2. C. A., n° 48. Haut. 0.27. Argile bistre et épaisse; quelques grains de calcaire dans la pâte. Une couverte blanche, très légère et presque effacée, se voit sur le fond d'argile. Peinture noire, inégale.

C. A., n° 51. Haut. 0.18. Autre coupe analogue; la panse est décorée d'oiseaux volants semblables à ceux de la fig. 3. Même technique.

Pl. 26, fig. 3. C. A., n° 50. Diamètre 0.25. Argile pâle. Peinture noire, terne, avec des retouches blanches sur les pétales des rosaces, des retouches rouges dans le centre des rosaces, sur plusieurs cercles autour de la base, sur le bord supérieur des ailes des oiseaux. Une seule anse, quatre appendices pointus et une saillie plate sont disposés autour du rebord.

C. A., n° 49. Diam. 0.21. Autre coupe de même forme et avec le même sujet. Pas de retouches blanches ni rouges. La peinture noire a pris à la cuisson un ton fauve et rougeâtre. Quelques grains de calcaire dans la pâte.

C. A., n° 52. Diam. 0.21. Autre coupe à terre plus épaisse et plus lourde avec quatre anses horizontales et pareilles; ornements en oves et en zigzags sur la panse avec une rosace sur le fond. La couverte blanche est très visible.

Pl. 26, fig. 4. C. A., n° 55. Hauteur 0.29. Argile pâle. Peinture noire, terne, en partie effacée. Couverte blanche peu visible; de gros éclats de calcaire dans la pâte.

C. A., n° 56. Haut. 0.15. Autre petite hydrie à trois anses avec un décor analogue : zone d'oiseaux passant sur l'épaule du vase; cercles et triangles sur la panse.

Pl. 26, fig. 5. C. A., n° 47. Diam. 0.36. Argile bistre jaunâtre, sans couverte blanche. La peinture noire, tirant par endroits sur le jaune, est analogue à celle des produits de Dipylon (cf. Rayet et Collignon, *Céramique grecque*, p. 33, fig. 21).

Pl. 25. C. A., n° 46. Haut. 0.50. Argile bistre jaunâtre, sans couverte blanche. Même peinture. Le long de l'anse se déroule un serpent en relief dont la tête repose sur le plat supérieur de la poignée.

A la même trouvaille appartiennent deux vases, rappelant la forme du kernos, composés chacun de deux petits vases accolés, ornés d'incisions géométriques, sans couleurs (n°s 57, 58), dix aryballes de style corinthien (n°s 60-69) et un fragment (n° 78) avec l'inscription gravée à la pointe : ΓΟΛΟΜΕΜΕ. J'ai publié dans le précédent article un petit aryballe béotien qui porte l'inscription : Μεναίδας ἔμ' ἐποίϜεσε Χάροπι (n° 128).

Style d'Érétrie : un lécythe à fond jaunâtre, peint au trait noir, représentant une femme qui fait une offrande au tombeau (n° 72); un lécythe à fond blanc polychrome, représentant un éphèbe drapé qui étend les mains vers un tombeau (n° 73; voy. sur la découverte de nombreux lécythes blancs à Érétrie, l'*Éphéméris archéologique* d'Athènes, 1886). — *Style de Corinthe* : deux grandes œnochoés à bec

trilobé, sur la panse une zone d'animaux et des cavaliers (n°s 2, 4); une pyxis à couvercles avec zones d'animaux (n° 3); trois petits aryballes (n°s 5, 6, 7). — *Style attique :* lécythe rouge à figures noires, éphèbe debout dans un char à quatre chevaux attelé par un aurige en tunique blanche et un autre éphèbe (n° 99); plat archaïque à deux anses, orné de dessins géométriques (n° 17; publié par Rayet et Collignon, *Céramique grecque*, p. 19, fig. 17); œnochoé à fond noir avec une silhouette de guerrier dansant, peinte en rouge par dessus le noir (n° 8); lécythe noir à figure rouge, Silène à cheval sur un dauphin, tenant une lyre et un canthare (n° 19); œnochoé attique à figures rouges, danseuse et trois hommes (n° 21); lécythe blanc polychrome, éphèbe drapé, avec deux lances près d'une colonnette dorique (n° 9); deux petites œnochoés dorées avec figures rouges et blanches, jeux d'enfants (n°s 16, 17); œnochoé en forme de tête de Silène barbu à longues oreilles (n° 18); une réduction minuscule d'amphore panathénaïque (haut. 0,09), Minerve armée et deux athlètes en silhouette noire avec retouches blanches (n° 71); lécythe à fond jaunâtre avec figures noires, le Sphinx tenant un homme dans ses griffes, un homme debout lui parlant (Œdipe?) et un éphèbe appuyé sur un bâton (n° 111).

STYLE ITALIOTE

Figurines. — Quatre statuettes de Coré coiffée du calathos, tenant le porc ou une torche, de style archaïque (C. A., n°s 119-123); l'une d'elles mesure 0^m^ 37 de haut.; tête de déesse diadémée, richement parée de bijoux, qui provient d'une grande statuette analogue (n° 124); déesse assise, les mains sur les genoux, de style archaïque (n° 125, sans tête); déesse demi-nue, assise sur un dauphin ou un rocher (Aphrodite ?), de style plus récent (n° 126).

E. POTTIER.

NOTES SUR LES COUDÉES ÉTALONS PERSES ET CHALDÉENNES

(PLANCHE 27.)

Il existe au Cabinet des Médailles une règle de marbre noir couverte de caractères cunéiformes, qui ne me semble pas avoir été décrite. Détachée des monuments de Persépolis par Cornélius Van Bruyn, elle fut apportée en Europe au XVIIe siècle et donnée plus tard par M. de Sacy.

J'ai vainement cherché dans les ouvrages de Cornélius van Bruyn et les œuvres de M. de Sacy des détails précis sur ce monument. Les uns et les autres sont muets. Le voyageur hollandais mentionne l'inscription (T. II, § CXXVIII) au nombre des reliques détachées par lui des palais persépolitains, mais il n'attache aucune importance à ce grimoire cabalistique.

La règle est légèrement convexe, les bords sont bien dressés, une des extrémités a souffert, l'autre, coupée carrément, se raccorde en surface courbe avec le dos d'âne. L'inscription, fort nette, occupe toute la longueur du marbre. Elle est brisée après la première lettre, au milieu et à la fin.

[illegible]

[illegible]

La première lettre est un *â*, puis vient un nom qui se termine par *vuch*; je lis à la suite l'idéogramme de *khchâyathiya*, le qualificatif *vasarka*, un mot séparé par une cassure, commençant par *vi* finissant par *âspahiâ*, enfin *putra* et *hakhâmanichiya*. La dernière lettre fait en partie défaut.

Il est aisé de combler les vides :

A *dam Dâria*vuch khchâyatiya vasarka vi*stâ*spahyâ putra hakhâmanichiya. « Moi Darius roi grand, fils d'Hystaspes achéménide. »

La formule n'est pas nouvelle et n'enrichira pas le *Corpus*. En revanche, la règle, dont la forme à dos d'âne et les extrémités arrondies sont déjà bien caractéristiques, a une longueur, après restitution des caractères supprimés, qui doit varier entre 54 et 55 centimètres. A l'emploi de l'idéogramme royal utilisé pour raccourcir le protocole et le rendre capable d'une longueur déterminée, on sent que le cadre était inextensible.

Je n'ai pas hésité à reconnaître une coudée perse, et mieux encore une coudée étalon poinçonnée et garantie. Il résulterait de ce simple fait que Darius, un des plus grands administrateurs de l'antiquité, non content de frapper, le premier, à l'image du souverain les pièces d'or et d'argent, institua une unité métrique de mesures linéaires. Peut-être même songea-t-il, pour en perpétuer l'usage, à la faire sculpter sur les parois de son palais. M. Oppert avait déduit, des mesures prises par M. Pascal Coste, une coudée moyenne de 0m5467. Ce chiffre, qui résulte de calculs conduits avec une rare sagacité, concorde avec la longueur de la règle royale. Je proposerai néanmoins de faire subir au chiffre de M. Oppert une légère correction.

Les Perses, comme je l'avais soupçonné après avoir vécu sur les ruines de Persépolis et comme je l'ai vérifié à Suse, bâtissaient en brique tous les murs de leurs édifices; les briques étaient carrées et leurs dimensions telles qu'elles occupaient, joints et lits compris, un espace de 1 pied en longueur et largeur et de 1/4 de pied en hauteur. Les pierres employées dans les encadrements des baies ou dans les pilastres et les colonnes servaient à consolider les angles et à décorer les façades, mais ne jouaient, au regard de la masse générale de la construction, qu'un rôle secondaire.

Aussi bien, les cotes d'une construction perse étaient-elles exprimées en nombre entier de briques, c'est-à-dire de pieds.

Cependant j'ai relevé, dans les distributions intérieures, des cotes en pieds et demi-pieds, mais le total de ces mesures partielles est un nombre entier d'unités constructives. On verra également par la suite que les pierres sont mesurées en coudées et douzièmes de coudées, et que les saillies qu'elles prononcent sur le nu des murs de brique est égal à l'excès de deux coudées sur trois pieds, c'est-à-dire à $\frac{1}{6}$ de coudée. La coudée était donc une sorte d'étalon légal dont on employait les multiples et les sous-multiples dès qu'on échappait à la rigidité de la brique. Dans la pratique, les architectes et les maçons préféraient compter en pieds.

Si l'on étudie, sous le bénéfice de ces réserves, les dimensions diverses relevées par Coste à Persépolis, dimensions dont j'ai eu l'occasion de vérifier l'exactitude, on déduit de ces recherches purement arithmétiques une commune mesure dont la longueur ne subit que d'insensibles variations.

Le palais n° 1 mesure 69m 32 sur 68m 66, soit 210 pieds sur 208 (pieds de 0m 33), soit 21 toises sur 20 toises 3 coudées et 3 pieds.

Le palais n° 2 mesure 54m 80 sur 40m 70, soit 165 pieds sur 123 (pieds de 0m 3315), soit 16 toises 3 coudées sur 12 toises 3 pieds.

Le palais n° 3 mesure 25m 50 sur 25m 80, soit 80 pieds sur 78 (pieds de 0m 331), ou 8 toises sur 7 toises 3 coudées 3 pieds.

La disymétrie absolue des côtés est la même qu'au n° 1.

Le palais n° 4 mesure 11m 60 sur 11m 20, soit 35 pieds sur 34 (pieds de 0m 331), soit 3 toises 1/2 ou 3 toises 3 coudées sur 3 toises 4 pieds. Différence 1 pied.

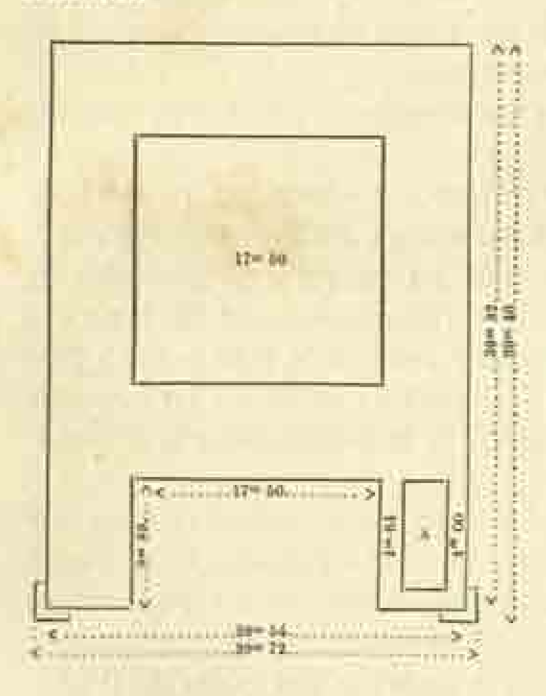
Le palais n° 5 mesure 14^{m} 99 sur 15^{m} 74, soit 45 pieds sur 48 (pieds de 0^{m} 33), soit 4 toises 3 coudées sur 4 toises 3 coudées 3 pieds.

Le palais n° 7 mesure 15^{m} 50 sur 15^{m} 15, soit 47 pieds (pieds de 0,33) sur 46, soit 4 toises et 7 pieds sur 4 toises et 6 pieds.

Tous les édifices dont je viens de discuter les mesures sont de l'époque de Xerxès ou postérieurs à ce prince.

Le palais n° 6 (voir le plan ci-dessous) fut commencé sous le règne de Darius.

Longueur totale, 39^{m}40; largeur, 29^{m} 72. Les chiffres sont exacts, mais ils donnent les mesures du monument en tenant compte de la saillie des pilastres de pierre sur le nu des murs de brique. Saillies à déduire, car le calcul ne doit porter que sur les dimensions des murs construits en brique. Après corrections, la longueur et la largeur du palais se réduisent respectivement à 39^{m} 32 et 29^{m} 54, soit 120 pieds sur 90, si l'on prend pour unité le pied de 0^{m} 328, inférieur de 0^{m} 002 au pied en usage pendant les règnes suivants.



		Pieds.	Toises.
Longueur................	39^{m}32	120	12
Largeur..................	29 54	90	9
Largeur du porche........	17 50	53	5^{t} 3^{p}
Profondeur du porche....	8 89	27	2^{t} 7^{p}
Épaisseur du mur extérieur.	1 »	3	
Épaisseur du mur intérieur.	1 64	5	$\frac{1}{2}$
Longueur de la pièce A ...	7 30	24	2^{t} 4^{p}
Largeur id. ...	3 44	10$\frac{1}{2}$	1^{t} $\frac{1}{2}$^{p}

Je joindrai à ces mesures trois groupes de cotes que j'ai relevées et qu'on retrouvera avec des différences négligeables dans l'ouvrage de Pascal Coste.

Largeur en œuvre de la salle du trône de Xerxès, 61^{m} 18, soit 189 pieds de 0^{m} 33. Distance — prise d'axe en axe — des colonnes, 8^{m} 74, soit 27 pieds de 0^{m} 33. Largeur totale mesurée d'axe en axe des colonnes extrêmes, 107^{m} 25, soit 325 pieds de 0 33.

Portique Viçadahyu. — Distance des pilastres, 24^{m} 84, soit, en pieds de 0^{m} 332, 75 pieds ou 7 toises et demie.

Façade rupestre de l'un des tombeaux. — Largeur du porche, 15^{m} 85, soit 48 pieds

de 0, 33 ou 4 toises 3 coudées 3 pieds. Hauteur sous poutre, 5^{m} 97, soit 18 pieds ou 1 toise coudées 3 pieds.

Quant aux dimensions des pierres épanelées, elles sont toujours exprimées en coudées et douzièmes de coudées. On peut citer à cet égard des chiffres très nets.

Salle du trône de Xerxès. — Hauteur des bases de colonne, 1^{m} 65, soit 3 coudées de 0^{m} 55; diamètre intérieur, 2^{m} 36, soit 4 coudées $\frac{3}{12}$; diamètre supérieur de la base et diamètre des colonnes : 1° à la base, 1^{m} 58, soit 2 coudées $\frac{10}{12}$; 2° au sommet, 1^{m} 38, soit 2 coudées $\frac{6}{12}$; 3° au milieu, 1^{m} 48, soit 2 coudées $\frac{8}{12}$. (La coudée de 0^{m} 55 correspond au pied de 0^{m} 33.)

Portique Viçadahyu. — Hauteur de la base, 1^{m} 38, soit 2 coudées $\frac{6}{12}$; diamètre des colonnes : maximum, 1^{m} 56, soit 2 coudées $\frac{10}{12}$; minimum, 1^{m} 22, soit 2 coudées $\frac{3}{12}$; moyen, 1^{m} 38, soit 2 coudées $\frac{6}{12}$.

Les cotes, comme les précédentes, sont exprimées en coudées de 0^{m} 55.

On peut tirer bien des conséquences de ce simple énoncé numérique. D'abord la longueur du pied perse.

Les palais auxquels ces mesures se rapportent sont les œuvres de tous les souverains achéménides. Pendant les deux siècles que les successeurs de Cyrus régnèrent sur la Perse, le pied s'éleva, semble-t-il, de 0^{m} 328 à 0^{m} 332, soit de 0^{m} 004 seulement. Cette bien légère variation serait encore plus faible si l'on pouvait substituer les distances réelles des parements aux cotes prises sur les fondations et si l'on pouvait connaître le coefficient d'erreur inhérent aux architectes de la vieille Perse. Coefficient considérable, car, à Suse, la distance des colonnes varie de 0^{m} 08, soit de $\frac{1}{100}$ sur un espacement moyen de 8^{m} 37. On est donc autorisé à tenir l'écart de 0^{m} 004 pour un maximum. En ce cas, le pied perse serait extrêmement voisin de 0^{m} 33 et supérieur de 0^{m} 0025 au pied déduit des calculs de M. Oppert. La très légère modification que je propose et la fixité de la longueur du pied tiennent à ce que j'ai établi mes calculs en prenant la brique au lieu de la coudée comme unité irréductible. Ce résultat semble bien montrer que, si les longueurs s'exprimaient en coudée, la brique d'un pied servait d'étalon pratique aux architectes. Cette anomalie se produit encore dans toutes les provinces restées fidèles aux matériaux de terre cuite. Je citerai notamment le Languedoc et la Bourgogne où les murs sont cotés en briques et non en mètres.

Les grandes dimensions des édifices représentent un nombre de pieds divisible par cinq. Cette règle ne souffre d'exception que dans les édifices à peu près carrés. En ce cas, un des côtés seul est un multiple de cinq. M. Oppert a déjà fait cette remarque. La divisibilité par cinq dans un pays soumis au système sexagésimal n'est pas accidentelle. Elle implique la réduction du nombre des pieds en un nombre entier de coudées de $\frac{5}{3}$ de pied. Si l'on observe en effet que la coudée correspondant à un pied de 0^{m} 33 doit avoir 0^{m} 55, que la largeur de la règle étalon rapportée de Persépolis est elle-même très voisine de cette dimension, que toutes les pierres du palais achéménide se

mesurent aussi en coudées de 0 m 55, on est plus que jamais en droit de conclure au rapport de 3 à 5 entre le pied et la coudée, rapport découvert par M. Oppert, et à l'évaluation respective du pied et de la coudée persépolitaine à 0 m 33 et 0 m 55.

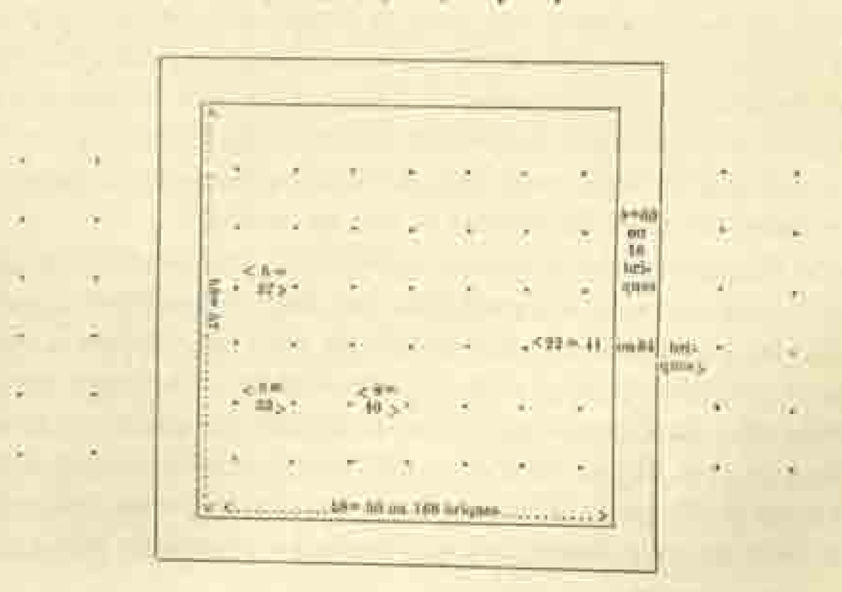
L'usage de ces deux unités de mesure était beaucoup plus aisé qu'il semble au premier abord.

Les grandes dimensions étaient exprimées en toises et demi-toises. Les fractions de demi-toises s'inscrivaient en pieds s'il s'agissait de briques, en coudées si l'on cotait les pierres. Quant à l'origine de ce double étalon de mesure, il faut le chercher surtout dans la pratique constructive qui fait préférer des matériaux d'un maniement facile et dans l'emploi simultané du système sexagésimal et décimal si bien représenté par la succession du *soss* 60 du *nar* $600 = 60 \times 10$ et du *sar* $3600 = 60 \times 60 = 60^2$.

Divisez la toise en dix parties, vous obtenez le pied; divisez-la en six, vous avez la coudée. De telle sorte qu'en représentant par a la base sexagésimale et par b la base décimale, on obtient : soss $= ab$; nar $= ab^2$; sar $= a^2b^2$. Le nombre $a^2b = 360$ était moins usuel, mais devait exister, ainsi qu'en témoigne le chiffre des coudées contenues dans le stade.

A Suse, l'étalon change de longueur, la brique s'élève de 0 m 33 à 0 m 35. Toute erreur est impossible; on n'interprète plus, on constate. Les dimensions de l'apadâna, relevées soit en briques, soit en mètres, sont les suivantes :

D'axe en axe de colonnes, 8 m 33 à 8 m 40, correspondant à 24 briques de 0 m 349; la largeur et la longueur totales de la cella atteignent 58 m 50, soit 168 briques; la distance d'axe en axe des dernières files de colonnes de la cella et du portique, 22 m 41 répondant à 64 briques. (*Voir fig. ci-dessous.*)



Épaisseur des murs, 5^m 60 ou 16 briques.

Largeur totale, 58^m 50 + 2 (5^m 60 + 16^m 74) = 168 + 2 (16 + 48) briques. = 103^m 13 = 296 briques.

Profondeur totale, 58^m 50 + 2 × 5^m 60 + 16^m 74 = 168 + 2 × 16 + 48 briques. = 864^m 4 = 248 briques.

A ces chiffres il convient d'ajouter, pour chaque portique, la saillie des taureaux qui portent les poutres de la toiture; soit 4 pieds ou 1^m 40 à la largeur, et 2 pieds seulement ou 0^m 70, à la profondeur.

Les dimensions définitives deviennent donc :

Largeur, 104^m 23 = 300 pieds ou 30 toises ou $\frac{1}{2}$ stade.

Profondeur, 87^m 14 = 250 pieds = 25 toises.

Le rapport de la largeur à la profondeur est exactement de 5 à 6.

Quant à la superficie totale de la salle, elle est curieuse à donner :

Cella = 3422^m 2500. — Apadâna = 8914^m 5572.

La longueur de la coudée correspondant au pied de 0^m 35 serait 0^m 583.

Ce chiffre est très élevé; aussi me suis-je demandé si, après les nombreux contacts de la Grèce et de la Perse, les architectes susiens n'auraient pas adopté la subdivision hellénique de la double coudée en trois pieds. En ce cas, la coudée eût atteint seulement 0^m 525, c'est-à-dire la longueur de la coudée assyrienne. J'ai dû renoncer à cette hypothèse, les faits parlent trop haut.

A Suse, comme à Persépolis, les pierres taillées sont mesurées en coudées; or, toutes ces cotes sont des multiples ou des sous-multiples de 0^m 58.

Les mesures ci-dessous se rapportent à une base de colonne, portant une inscription trilingue au nom d'Artaxerxès, aux bases des grands ordres extérieurs de l'apadâna et au chapiteau bicéphale du même édifice.

Base du petit ordre (transporté à Paris).

Hauteur totale, 0^m 582; soit une coudée.

Diamètre inférieur, 0^m 88 = 0^m 583 + $\frac{0^m 583}{2}$; soit une coudée et demie.

Diamètre supérieur... (brisé).

Base extérieure du grand ordre (sera remontée au Louvre).

Hauteur, 1^m 47, soit 2 coudées $\frac{1}{2}$.

Diamètre supérieur (brisé).

Diamètre inférieur, 2^m 34 à 2^m 35 = 0^m 583 × 4; soit 4 coudées.

Taureaux.

Hauteur, 2^m 22, soit 4 coudées.

Hauteur du corps de l'animal, 1^m 16, soit 2 coudées.

Épaisseur, 1^m 60, soit 2 coudées $\frac{3}{4}$ = 2 coudées + $\frac{9}{12}$ de coudée.

Largeur aux genoux, 3m 20, soit 5 coudées $\frac{1}{2}$ = 5 coudées + $\frac{6}{12}$ de coudée.

Largeur maximum, mesurée de front à front, au milieu des cornes, 3m 74, soit 6 coudées $\frac{1}{2}$ = 6 coudées + $\frac{6}{12}$ de coudée.

Largeur moyenne du prime capable des deux bêtes, 3m 48, soit 6 coudées ou une toise.

Je cite ces chiffres parce qu'ils sont concluants et que tous peuvent être vérifiés.

Il faut d'ailleurs observer que les cotes exactes en pieds ou 12mes de pied s'appliquent exclusivement à l'épanelage.

Tous les ornements sculptés à même chaque pierre et qui ne sont plus liés par des sujétions constructives se déduisent, au moyen de formules géométriques, des dimensions initiales du bloc ; les cotes alors sont le plus souvent en rapports incommensurables avec la coudée.

Cette remarque n'est pas nouvelle : deux fois j'ai appelé l'attention des archéologues sur les lois harmoniques de la Perse si intéressantes et si bien déduites. Je traiterai de nouveau ce sujet quand je décrirai les monuments susiens.

Une exception tout apparente vient encore confirmer cette interprétation.

Les dimensions des bas-reliefs des archers, de l'escalier, d'une frise composée de marguerites, sont toutes des multiples d'un pied de 0m 34 correspondant à une coudée de 0m 556, mais tous les monuments qui présentent cette anomalie sont de l'époque de Darius, fils d'Hystaspes, c'est-à-dire d'un siècle antérieur aux édifices d'Artaxerxès Mnémon. L'étalon brique de Suse se serait donc accru, durant les deux cents ans que régnèrent les Achéménides, dans le même sens qu'à Persépolis. En Susiane, la variation est indiscutable, car elle est matérielle et constatée sur mille et mille exemples, il y aurait donc lieu de penser qu'elle se produisit également dans le Fars. En vain ai-je cherché à rattacher les deux étalons de Persépolis et de Suse ; ils sont différents, tout comme les anciens pieds bourguignons et languedociens.

Le second instrument de mesure dont j'aurai à m'occuper est la règle du roi chaldéen Goudea. Cette règle, dont la forme rappelle celle de nos doubles décimètres, est posée tout à côté d'un stylet et du plan d'un monument fortifié. Le voisinage d'un plan à petite échelle, d'un stylet et d'un instrument de mesure n'est pas fortuit : il doit exister une relation entre la graduation et le rapport des dimensions réelles aux dimensions figurées de l'édifice.

Deux faits seront signalés tout d'abord :

1° La longueur de la règle, 0m 2656[1], correspond à la demi-coudée ;

2° Ses subdivisions en 2, 4, 8, 16 parties égales ne se confondent pas, au moins d'une manière directe, avec les sous-multiples connus de la coudée, qui était fractionnée, comme l'a démontré M. Oppert, en 5, 10, 6, 12 parties égales, suivant que l'on partait du

1. J'insiste sur ce chiffre car il est inférieur de quelques millimètres au chiffre admis jusqu'à ce jour. La divergence provient de ce que l'on a mesuré la longueur totale de la règle au lieu de s'en tenir, comme dans tous les doubles décimètres, à la distance des divisions extrêmes. On verra par la suite que le chiffre 0m 2656 est exact à $\frac{1}{10000}$ près. Les calculs auxquels donne lieu l'étude du plan sont si précis que cette légère erreur devait être relevée.

pied ou de la coudée, du système décimal ou sexagésimal. Il y a donc lieu de supposer que les divisions de la règle de Goudea sont plutôt proportionnelles aux multiples du pied ou de la coudée qu'égales à des longueurs métriques définies. J'admettrai un instant cette hypothèse.

Le tracé de la fortification comporte un élément à peu près invariable dans toute l'antiquité. Je veux parler de la distance horizontale des flancs opposés de deux tours successives. Cette dimension résultait de la portée utile des projectiles. Elle était rarement inférieure à 25 mètres ou supérieure à 35.

Sur le plan de Goudea, elle mesure $0^m\,014$ ce qui montre, avant tout calcul, que le coefficient de réduction doit être compris entre $\frac{1}{1800}$ et $\frac{1}{2500}$. Ce premier résultat est intéressant, mais on ne saurait se contenter d'une approximation aussi grossière.

La demi-coudée, ainsi que je l'ai fait observer, est d'abord fractionnée en seizièmes, soit α chacun de ces seizièmes. Puis chaque seizième en 2, 3, 4, 5, 6 parties égales correspondant par conséquent, en représentant par C la longueur de la coudée totale, à

$$\alpha = \frac{C}{32},\ \frac{\alpha}{2} = \frac{C}{64},\ \frac{\alpha}{3} = \frac{C}{96},\ \frac{\alpha}{4} = \frac{C}{128},\ \frac{\alpha}{5} = \frac{C}{160},\ \frac{\alpha}{6} = \frac{C}{192}.$$

Sur la seconde face de la règle, les trente-deuxièmes de coudée sont groupés par 5, répondant à $5\alpha = \frac{5C}{32}$, et la fraction $\frac{\alpha}{6} = \frac{C}{192}$ est divisée elle-même en deux et trois parties égales répondant à $\frac{\alpha}{12} = \frac{C}{384}$ et $\frac{\alpha}{18} = \frac{C}{576}$. Afin de simplifier les notations, je désignerai par σ le groupe $5\alpha = \frac{5C}{32}$ et par τ la fraction $\frac{\alpha}{12} = \frac{C}{384}$.

Si mon hypothèse est juste, σ, τ et $\frac{\sigma}{\tau}$, qui représentent sur la règle de Goudea les graduations maximum et minimum, doivent correspondre à des unités métriques d'un emploi extrêmement fréquent. Après la coudée et le pied, les unités les plus usuelles, surtout en architecture, étaient le groupe de 6 coudées ou 10 pieds, que je dénommerai la toise, et le *ner* de pied ou le *soss* de toise, c'est-à-dire le stade. Je représenterai la toise par T et le stade par S.

Si je substitue dans l'expression déjà écrite de σ et de τ en fonction de la coudée $\sigma \left(= \frac{5C}{32} \text{ et } \tau = \frac{C}{384}\right)$, C par sa valeur en toise, $C = \frac{T}{6}$, j'obtiens $\sigma = \frac{5 \times T}{32 \times 6} = \frac{T}{192}$, $\tau = \frac{T}{2304}$, soit $\frac{\sigma}{\tau} = \frac{5 \times 2304}{192} = 60$, $\sigma = 60\,\tau$. σ est donc égal à un *soss* de τ, c'est-à-dire que, dans l'hypothèse où la petite division $\frac{\alpha}{12} = \tau$ représenterait une toise, $5\alpha = \sigma$ équivaudrait au stade. Quant au coefficient de réduction du plan, il se déduit de l'égalité $\tau = \frac{T}{2304}$ où τ et T représentent respectivement : τ la longueur de la toise à l'échelle du plan et T sa longueur réelle. Le chiffre $2304 = 48^2 = (6 \times 8)^2$ qu'il exprime s'écrit très simplement dans le système sexagésimal, et se rapproche singulièrement du nombre 2250, que j'avais prévu, tout d'abord, devoir être très voisin du coefficient réel.

Il est intéressant de relever la signification de toutes les divisions et subdivisions de la règle.

$5\alpha = \sigma$, je l'ai dit, correspond au stade.

α	correspond à 12 toises.			
$\frac{\alpha}{2}$	—	6	—	ou 1 perche.
3	—	4	—	
$\frac{\alpha}{4}$	—	3	—	
$\frac{\alpha}{6}$	—	2	—	
$\frac{\alpha}{12} = \tau$	—	1	—	ou 6 coudées.
$\frac{\alpha}{18} = \frac{2\tau}{3}$	—			4 coudées.

Quant à l'expression $\frac{\alpha}{5}$ elle n'est pas exprimable en un nombre entier de toises ou de coudées, mais elle l'est en pieds, car la toise valant 10 pieds, = 24 pieds. Par conséquent :

$2304 \times \sigma$	= 60 toises,	360 coudées,	600 pieds.
$2304 \times \alpha$	= 12 —	72 —	120 —
$2304 \times \frac{\alpha}{2}$	= 6 —	36 —	60 —
$2304 \times \frac{\alpha}{3}$	= 4 —	24 —	40 —
$2304 \times \frac{\alpha}{4}$	= 3 —	18 —	30 —
$2304 \times \frac{\alpha}{5}$	= » —	» —	24 —
$2304 \times \frac{\alpha}{6}$	= 2 —	12 —	20 —
$2304 \times \frac{\alpha}{12} = \tau$	= 1 —	6 —	10 —
$2304 \times \frac{\alpha}{18}$	= » —	4 —	» —

Il est fort aisé de déduire de la règle étalon, la véritable longueur de la coudée et du stade. Deux méthodes de calcul peuvent être suivies. On peut d'abord multiplier la longueur de l'étalon, soit une demi-coudée, par $360 \times 2 = 720$, ou encore la longueur de τ par le coefficient de réduction, 2304. La longueur réelle de la règle est comprise entre 0^m 265 et 0^m 266. Le stade, par conséquent, entre 190^m 80 et 191^m 52. Ou bien encore : τ peut varier entre 0^m 0825 et 0^m 0835 et le stade déduit de ce second calcul entre 190^m 0800 et 192^m 3840. La moyenne des deux premiers nombres égale 191^m 16 ; celle des deux seconds, 191^m 23. L'erreur probable, en adoptant le chiffre moyen 191^m 195, ou en chiffre rond 191^m 2, est inférieure 0^m 004, soit à un cinquante millième de la mesure. La longueur correspondante de la coudée serait, en ce cas, de 0^m 531097, soit 0^m 5311.

Cet ensemble de résultats me paraît déjà probant, mais l'expression des mesures du plan au moyen de la règle ainsi interprétée enlève à cette étude tout caractère conjectural. On va en juger :

Les murs et les tours ont la même épaisseur et cette épaisseur atteint exactement 6 toises, soit 1 perche ou 60 pieds. Sur le grand côté, l'intervalle entre les flancs opposés de deux tours consécutives est de 9 toises 3 coudées, soit 95 pieds. Les grandes tours qui flanquent les portes ont 8 toises d'épaisseur et sont distantes de 10.

Il résulte de ces chiffres que dans sa grande longueur la forteresse avait :

Hors œuvre, 150 toises, soit 2,5 soss de toises.

En œuvre, 138 toises, soit 2 soss + 3 × 6 toises.

En moyenne, 144 toises, soit 2 soss + 4 × 6 toises.

Petit côté :

Intervalle des tours, 8 toises.

Largeur de l'escalier, 10 toises ou 1 plèthre.

Largeur maximum, en œuvre, 56 toises, soit 7 × 8 toises.

Hors œuvre, 62 toises.

Largeur au milieu, en œuvre, 21 toises, soit 7 × 3.

— hors œuvre, 27 toises.

— moyenne, 24 toises.

Cette cote est le sixième exact de la moyenne de la longueur.

Largeur minimum, hors œuvre, 24 toises.

— en œuvre, 18 toises.

— moyenne, 21 toises.

Tous les chiffres sont exprimés en multiples de trois c'est-à-dire nombres entiers de pieds ou de briques et, sauf le dernier, en multiples très simples de la triple coudée.

La forteresse de Goudea donne lieu à la même remarque que les palais achéménides.

Cette numération à deux têtes était commode en architecture, car des briques ayant une coudée carrée eussent été trop lourdes et d'un maniement difficile, tandis que les matériaux d'un pied de côté et d'un quart de pied de haut, joints et lits compris, se transportaient aisément et s'ajustaient dans les constructions sans apporter de troubles à la métrique nationale.

Au point de vue des nombres, il y a lieu de remarquer que toutes les cotes primordiales sont des multiples de 2, 3, 5 et 7. On reconnaît dans ces chiffres l'influence des systèmes sexagésimal et décimal, et de ce système agraire révélé par M. Oppert dont 7, le nombre fatidique, est la base.

Traduites en mètres, les cotes revêtent un nouveau caractère. On apprend entre autres renseignements que, chez les Chaldéens, les ingénieurs militaires donnaient aux murs et aux tours une épaisseur voisine de 19 mètres ; que les flancs opposés de deux tours consécutives étaient à 30m 40 de distance et que les portes avaient 8m 50 de

largeur. Ce sont les mêmes cotes qui étaient encore en usage chez les Assyriens, témoin les mesures relevées par Place à Khorsabad (Dour Saryoukin) :

Épaisseur des murs, 24 mètres; des tours, 14 mètres; moyenne, 19 mètres.

Distance des flancs de deux tours consécutives, 27 mètres.

Largeur des portes, 8 mètres.

On ne saurait déduire du plan, la saillie des tours sur les courtines, car les anciens ne comprirent jamais comme nous la représentation d'un édifice. L'emprise sur le terrain était exactement figurée, tandis que les parties les plus caractéristiques de l'élévation des façades étaient rabattues sur le plan horizontal de projection. La saillie apparente des tours sur le nu des murs représenterait donc la hauteur des tours au dessus d'un plan de comparaison qu'il n'est pas possible de déterminer. La description polyorcétique du plan ainsi restitué serait des plus instructives; je l'entreprendrai plus tard et parallèlement avec celle des ouvrages défensifs de l'Acropole de Suse.

M. DIEULAFOY.

VASES POLYCHROMES SUR FOND NOIR

DE LA PÉRIODE ARCHAIQUE.

(PLANCHES 28 ET 29.)

Le petit groupe de vases, qui font le sujet de cette étude, m'a intéressé tout d'abord par une question purement systématique, celle de savoir s'il fallait les classer parmi les vases à figures noires ou à figures rouges. Cette question n'était plus à poser, puisque M. Furtwängler, dans son excellent Catalogue des vases du Musée de Berlin, les rangeait parmi les vases à figures rouges, et qu'il ne pouvait avoir tort, vu que les exemplaires de son Musée s'y rattachent non seulement par le fond noir sur lequel ressortent les figures, mais que ces figures mêmes correspondent, quelquefois par la couleur et plus souvent par le style, aux figures rouges les plus anciennes. Mais en revanche, au Musée de la Société archéologique à Athènes, dont il est presque banal de louer l'arrangement, M. Koumanoudis les avait mis avec les vases à figures noires, et il avait évidemment raison, tant à cause de la forme des vases et de la couleur blanche de figures entières, que des ornements, du style et de la technique, qui se rattachent encore aux vases à figures noires.

Pourtant est-il facile d'indiquer la cause de cette contradiction apparente. M. Koumanoudis avait à grouper des exemplaires, qui sont parmi les plus anciens du genre et qui ne s'accordent nullement avec les vases à figures rouges, et M. Furtwängler avait déjà, ou connaissait du moins, pour l'avoir publié dans la *Collection Sabouroff*, un exemplaire qui accuse une imitation évidente de vases à figures rouges. La conclusion est que les vases qui nous occupent, vases peints en différentes couleurs appliquées sur un fond noir, constituent un groupe distinct dont les commencements se rapprochent plus encore du type à figures noires, que ne le font les premiers vases à figures rouges, mais qui se perd bientôt dans une imitation servile de ce genre nouveau, qui se développe avec une telle exubérance de vie, qu'il ne tolère guère un rival à côté de soi.

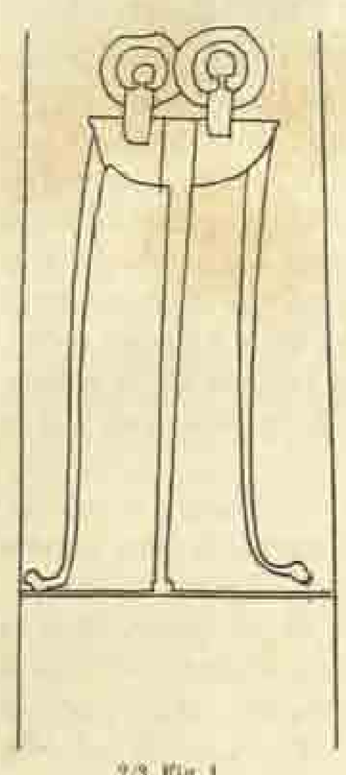
C'est en général la même solution qu'a adoptée M. Cecil Smith au *British Museum*, quoique à son avis le genre ait eu une plus longue durée et qu'il aime à croire à une continuité de pratique jusqu'à l'époque de ces vases à couleurs mates dont a parlé M. Stephani dans le *Compte rendu* pour l'année 1874 (1877), p. 37-95.

Nous ne nous occuperons dans cette étude que des vases plus ou moins archaïques et nous réunirons tous les matériaux dont nous disposons pour faire l'histoire de

cette courte existence, sûrs de démontrer pour tout esprit non prévenu que ce procédé, loin d'être provincial, a été trouvé et exercé à Athènes, et heureux si nous réussissons à faire partager notre conviction, que les premiers essais de cette catégorie sont antérieurs aux figures rouges et qu'ils ont peut-être été en quelque chose dans cette nouvelle invention.

Il est rare en effet qu'une invention mène du premier coup au but qu'on se propose et qu'il n'y ait pas quelques tâtonnements dans une direction que l'on abandonnera sitôt que le véritable chemin aura été trouvé.

Mais laissons ces considérations générales, qui ne sauraient rien prouver, et n'étudions que ce que peuvent nous apprendre les monuments, qui nous ont été conservés.



2/3. Fig. 1.

Il n'est pas besoin de rappeler que les vases à figures noires ne sont que rarement monochromes, et que si le blanc sert à reproduire le teint des femmes, les cheveux des vieillards, etc., une foule de détails sont indiqués par une couleur rouge qui, d'après la fabrique, varie du brun au rose et au violet, et que même souvent ces deux couleurs ensemble occupent une place égale au noir dans les scènes où il y a beaucoup de femmes ou beaucoup de vêtements brodés. Les Attiques, on le sait, superposaient ces couleurs au noir, dont ils couvraient toute la figure. Il en résulte que là où ils ont à exécuter une rangée de bêtes fauves sur le *péplos* de la déesse ou, surtout, un épisème sur le bouclier des héros ou des hoplitodromes, ils font leur dessin en blanc sur le fond noir; c'est par un procédé analogue que, dans les vases à figures rouges, on exécute les épisèmes des boucliers en noir. Il s'en suit que, lorsqu'on commença à admirer toujours davantage le bel enduit de vernis noir (sans se contenter pourtant de vases sans figures, comme Tisias l'Athénien les avait fabriqués en Béotie), on n'avait qu'à transférer un procédé connu sur une plus grande composition pour créer ce nouveau genre. Et même le pas à faire était beaucoup moins grand. On connaît ces scènes de bain de femmes[1], peintes sur fond rouge, où le noir est réduit aux accessoires, tandis que les femmes nues entre les colonnes de marbre font prédominer le blanc. Ce n'est guère un effet du hasard que ce soit encore une femme nue que nous trouvons au début de notre série sur une amphore de Nikosthènes.

1. Amphore de Nikosthènes (Klein, *Meistersignaturen* 48), Musée du Louvre, de la collection Campana. Tout le corps du vase est recouvert de vernis noir. Sur chaque anse est un trépied blanc, fig. 1. Sur le col, de chaque côté, en blanc, une femme nue, parée d'un collier, de pendants

1. Gerhard, *Etrusk. und Camp. Vasenbilder*, t. XXX, Lenormant et de Witte, IV, pl. XVIII; *l. c.*, pl. XVII.

d'oreilles et d'une couronne (rouge), tient d'une main une fleur (rouge), dont elle aspire le parfum et caresse de l'autre un chien. Les détails sont indiqués par des lignes gravées avec un instrument tranchant. PLANCHE 28 A [1]. La figure des deux côtés ne diffère qu'autant que le mouvement est retourné, c'est-à-dire que la position des jambes a changé et que les mains ont échangé leur mouvement

NIKOSΘENESEMΓΟΙΕSEN

pour :Νικοσθένης μ'έποιεσεν.

La figure de ce vase ne se distingue des femmes sur fond rouge que par la seule ligne gravée, qui sépare les cheveux du fond noir. Pour le reste, le procédé est identique, et si les lignes gravées, qui indiquent les détails du dessin, sont plus fréquentes, le principe reste le même. Il paraît évident que cette figure n'a d'autre motif que de décorer le vase, sans renoncer au vernis noir, comme l'a déjà dit M. Klein [2], et l'on pourrait se demander si elle ne doit pas son existence même à ce désir.

Un éphèbe avec son chien se commente soi-même, et les stèles funéraires aussi bien que les vases nous le montrent souvent, mais une femme nue accompagnée d'un chien ne paraît s'expliquer que par le désir de faire une petite composition toute blanche, sans trop se préoccuper du sens. Peut-être même serait-il téméraire de rappeler à ce propos le vers d'Anacréon [3] : Ἐκδῦσα χιτῶνα δωριάζειν.

Si cette peinture ne diffère encore des vases à figures noires que par le fond noir, les exemplaires suivants ont déjà fait un nouveau pas.

II et III. Deux lécythes, hauts de 22 centim., de forme archaïque (la forme Furtwängler, *Cat. de Berlin*, fig. 175), trouvés à Tanagre, dans la même tombe, lors des fouilles de la Société archéologique d'Athènes, en 1881 [4]. Musée de la Société, n°s 2225 et 2226.

N° 2225. Trois hommes dansant, peints d'un blanc crémeux, les cheveux et la pupille des yeux en rouge vermillon appliqué sur le blanc. Tous les autres détails indiqués par des lignes gravées. Au dessus et au dessous, deux liserés rouges. Sur l'épaule, des palmettes noires sur fond rouge. Sur le col, au dessus d'un liseré peint en rouge, des rayons noirs. (PL. 29, fig. 2.)

N° 2226 (en magasin à cause du déplorable état de la peinture dont la plus grande partie s'est effacée, quoique l'on puisse en retrouver la forme à l'aide des lignes gravées, qui restent pour la plupart, et de la trace terne sur la surface luisante du vernis [5].) Deux lutteurs, aux formes lourdes, un peu exagérées peut-être par le développement du calque, prêts à l'attaque, leurs manteaux suspendus au mur derrière eux. (PL. 29, fig. 3.) La technique et les ornements identiques avec le vase précédent. Sur l'épaule un ⱬ en graffite à la pointe, fig. 4.

1. D'après une aquarelle de M. Legrain, qui a indiqué, avec le plus grand soin, même les parties salies par la terre et celles où la couleur blanche s'est effacée. L'on peut assez bien, d'après cette peinture, se former une idée des autres ; encore est-elle parmi les mieux conservées. On ne s'étonnera donc pas qu'elles n'aient pas beaucoup attiré l'attention des amateurs.

2. *Meistersignaturen*, p. 52.

3. Frag. 60. Schol. Eurip. *Hec.* 915.

4. Il est à regretter que je n'aie pu apprendre d'autres détails sur cette tombe, le journal des fouilles étant encore sous scellé à cause d'un procès.

5. Je n'ai pas cru devoir distinguer les parties où la peinture s'est conservée des autres, parce que les lignes sont parfaitement sûres et que je n'ai pas reconstruit les détails qui manquent tout à fait.



2/3. Fig. 4.

Le dessin rappelle, par plusieurs détails, le faire des peintures à figures rouges dont le style se rapproche le plus des vases à figures noires. Comparez entre autres les hanches et la poitrine avec le vase de Kachrylion[1], les mains des danseurs avec ceux d'un vase que M. Klein attribue, à tort à mon avis, à Andokidès[2], et tant d'autres. Mais c'est peut-être par ces formes mêmes que ceux-ci se rattachent le plus au style à figures noires, et d'autres détails, comme le dessin du genou et des muscles de la jambe, ne se retrouvent que dans ce style.

Quant aux ornements, ainsi qu'à la forme des lécythes, on ne les trouve pas, que je sache, avec des figures rouges.

Ces deux images, qui faisaient la paire dans le tombeau de Tanagre, se font pendant avec de légères variantes sur une coupe de Nikosthènes[3] à figures noires, où il semble avoir réuni entre deux rangées, l'une de poules, l'autre de bêtes fauves, à peu près tout ce que son atelier possédait en fait de souvenir de la palestre, ce qui n'était pas grand chose.

Pourtant serait-il trop hardi de vouloir attribuer à Nikosthènes lui-même ces deux petits lécythes, mais il me semble que nous n'irons pas trop loin en supposant qu'ils sortent de sa fabrique.

Ni les lutteurs, ni la danse n'exigent un commentaire, si ce n'est à cause de la couleur rouge des cheveux et des yeux, qui nous rappelle les statues de femmes archaïques trouvées à l'Acropole d'Athènes, et nous fait soupçonner l'influence de la sculpture polychrome sur le choix des couleurs de notre vase. Il en résulterait, ce qui d'ores et déjà est de jour en jour plus évident, que la polychromie, de ces temps là du moins, se souciait peu d'une reproduction exacte de la nature et que le marbre de Paros resplendissait dans tout l'éclat de sa blancheur transparente, rehaussée par l'application de couleurs vives, opaques sur les cheveux, etc. Quoi qu'il en soit, le peintre de nos vases ne s'est pas inspiré sur la nature dans le choix des couleurs; dans ce cas, il aurait préféré un brun-rouge, comme nous le rencontrerons par la suite.

Nous intercalons ici, comme nous aurons à faire encore plusieurs fois, des vases que l'on ne peut, à la vérité, nommer polychromes puisqu'ils ne sont peints qu'en une seule couleur (rouge-brique), mais qui, néanmoins, rentrent dans la même catégorie à cause d'une exécution identique[4].

IV. Lécythe, haut de 20 centim., de la même forme que les précédents, mais plus svelte, de mauvais travail tout couvert d'un vernis noir mal réussi. Provenance inconnue. Musée Britan-

1. Klein, nº 14; Noël des Vergers, *l'Etrurie*, pl. 37.
2. Klein, p. 189; Noël des Vergers, *l. c.*, pl. 9.
3. Klein, nº 71; Gerhard, *Trinkschalen*, t. I.
4. J'aurais, à la vérité, pu éviter cet inconvénient en choisissant un autre titre, mais comme mes notes sur les vases à figures rouges, où cette couleur est appliquée sur le noir, sont bien moins complètes, j'ai cru devoir m'en tenir au titre choisi.

nique D 65 (Cat. 1691). Homme barbu, un petit manteau sur les bras, légèrement ivre, marche à grands pas chancelants vers la droite. De chaque côté, une palmette dans le champ. Peinture rouge brique, négligée. Force détails gravés avec soin et d'une main sûre.

Le dessin rappelle exactement celui des athlètes précédents. L'œil est de face. Quoique l'on soit tenté de songer à une imitation de figures rouges, il ne faut pas perdre de vue que, là où cette imitation est évidente, les cheveux sont toujours noirs, et que l'emploi de la couleur rouge s'explique assez par le désir de l'artiste de rendre tant soit peu le teint hâlé des hommes et par l'observation que la matière n'est autre que la terre dont on fabriquait les vases et partant la première chose que le potier avait sous la main.

Les mêmes remarques s'appliquent aux vases suivants.

V. Stamnos (la forme Furtwängler, *Cat. de Berlin*, fig. 39), haut. de 27 centim. 1/2. Travail excellent, tout enduit de vernis brillant, mais de couleur inégale. Anses épaisses. Provenance inconnue. Vente Phillip, Musée Britannique D 66 (Cat. 1688).

A. Discobole devant un joueur de flûte, drapé dans son manteau. Légendes vides de sens, à peu près : ΝΧΑΚΕΜΑΟ — ΝΚΑΝ ΝΚΔΑ.

B. Discobole devant un athlète tenant deux haltères dans la main droite. (Tous ces hommes sont barbus.) Légendes vides de sens, à peu près ΝΚΚΟΡΟΝΚΙΝ — ΝVOXN ΙΚVΚΕΝ.

Même technique, mais la pupille des yeux peinte en noir sur le rouge. Autour de l'embouchure, un ornement réservé en rouge.

Le style est le même que celui des vases précédents, dont les barbes sont plus longues et l'œil peint en noir.

Ce vase est intéressant pour étudier les gravures qui ont été faites ici, comme sur tous les autres, dans la peinture encore fraîche, avant la seconde cuisson, de telle sorte que la pointe, en laissant un trait assez fort dans la couche de couleur, n'a fait qu'entamer légèrement le vernis qui est dessous, comme l'on peut s'en convaincre là où la peinture a disparu.

Le vase suivant est de la même forme et paraît être absolument du même style.

VI. Stamnos, même forme, haut de 31 centim., trouvé à Vulci. Musée de Berlin, n° 4029.

A. Homme à longue barbe, légèrement ivre, chantant en s'accompagnant de la lyre, allant à droite, une couronne de lierre (rouge) autour du buste, une autre dans les cheveux.

B. Homme semblable, un manteau sur le bras gauche, qui sautille en levant la jambe gauche. Au dessus et au dessous des anses, trois palmettes.

Hormis les couronnes, l'exécution est identique. M. Furtwängler ajoute à la description : *älterer strenger stil; besonders die Kopftypen noch wie im schwarzfig. stil.*

Même ornement autour de l'embouchure. Autour du pied, un anneau réservé en rouge ; au dessus, des rayons noirs sur fond rouge. Sous le pied, un A en graffite à la pointe.

VI *bis*[1]. Stamnos, même forme, que le Musée de Leiden vient d'acquérir dans le commerce à Rome.

1. Tous les numéros marqués de *bis*, *ter*, *quater* ne sont venus à ma connaissance qu'après la rédaction de cet article. Pour les classer à satisfaction, il aurait fallu le refaire du tout au tout. J'ai cru pouvoir me permettre de les insérer sans nouveau commentaire, là où ils trouvaient le plus de points de comparaison, même si l'ordre chronologique en souffrait davantage, en les signalant au lecteur par ces mots de *bis*, etc.

Naples, juillet 1888. J. S.

Le vase est couvert des deux côtés d'un riche ornement de palmettes, comme on le trouve quelquefois en noir sur des vases à fond rouge. Au dessus de chaque anse, une truie. Le tout en rouge brique avec de rares détails gravés.

Avant d'énumérer toute la série des lécythes qui vont suivre, mentionnons d'abord un vase plus grand.

VII. Hydrie, toute couverte de vernis noir, haute de 32 centim. Collection Dzialynska.

Décrite par H. de Longpérier, *Revue archéologique*, XVII, 1868, p. 345, n° 1. Publiée par de Witte, *Collection d'antiquités conservées à l'hôtel Lambert*, III.

Sapho, ΦΣΑΘΟ[1], Ψαφώ, allant à droite, joue de la lyre. Elle est vêtue d'une tunique à manches et d'un manteau moucheté, et porte ses cheveux relevés en chignon. Les chairs, ainsi que le plectrum et le ruban qui le tient, sont peints en blanc, tout le reste en noir ou contours et détails gravés à la pointe. Il en est de même de l'inscription, qui pourtant ne paraît pas sujette à caution.

Nous pouvons nous dispenser d'un commentaire et renvoyer le lecteur à l'article de M. Comparetti dans le Museo Italiano di Antichità classica I, où le dessin a été répété.

Mais hâtons-nous de faire remarquer le pas qu'a fait le genre en adoptant la gravure, qui, de longue date, servait à orner les figures noires et à en accuser les détails, à tracer dans le champ même du vase le dessin des figures. Nous retrouvons souvent ce procédé dans le groupe suivant de petits lécythes, de la forme ordinaire.

VIII. Lécythe, haut de 18 centim. Le pied se compose de trois pièces, le haut légèrement conique, le corps réservé en rouge, se rétrécissant vers la base et cette base même qui fait l'effet d'un anneau noir. Trouvé à Cumes. Musée de Naples, Heydemann, n° 185. Publié par Fiorelli, *Vasi cumani*, pl. V, 2 et *Bull. Nap.* N. S. V. 10, 8.

Une femme nue, blanche, les cheveux (rouge brique) relevés en chignon, tenant dans la main un dauphin (rouge brique), est assise sur une panthère noire, tachetée (sur la tête une retouche rouge). Les détails et les contours de la panthère sont indiqués par des lignes gravées. Dans le champ, une légende vide de sens, à peu près VNIOVO ONΣTIΣ.

Au dessous un ; au dessus deux liserés rouges.

Sur l'épaule, des boutons de lotus enlacés, noirs sur fond rouge.

Le style de la femme (une Ménade?) est archaïque et rien ne nous oblige encore à supposer la préexistence de figures rouges. La petite figure est gracieuse et la panthère, gravée d'une main sûre, d'un effet original et charmant.

IX. Lécythe, haut. de 15 centim., même pied. Musée de Naples, Heydemann, n° 2463.

Une femme (Erinys, selon M. Heydemann) s'élance vers la droite, la tête retournée, tenant dans chaque main un long serpent blanc. Elle est vêtue d'une tunique crêpelée noire et d'un manteau noir, gravés avec soin sur le fond noir. Les chairs sont peintes en rouge brique.

Au dessous, un liseré blanc ; sur l'épaule, même ornement.

Aux n°s VII et VIII se rattache, par le profil presque identique et par la même coiffure, un petit lécythe de forme un peu plus archaïque.

1. Le second φ n'est pas très bien fait et ressemble à un Θ ou un ⊕.

X. Lécythe, haut de 14 centim. et large en rapport avec la hauteur, même pied que sur le vase précédent. Trouvé à Atalanti[1], Musée de la Société archéologique à Athènes, n° 1926.

Thésée, à droite, les chairs d'un blanc crémeux, les cheveux rouges (brique), relevés en chignon, descendant en boucles sur le front et ceints d'une bandelette. Il est vêtu d'une tunique courte (rouge brique). Le fourreau de son épée est retenu par une courroie blanche (ἀργύρεος τελαμών). Il tient de la main gauche le Minotaure (blanc) par la corne, et le transperce de la droite d'une longue épée (rouge brique) à poignée d'argent (blanc). Le Minotaure, à queue fort longue, fuyant à droite, s'est affaissé sur le genou droit. Il étend la main gauche et veut saisir de la droite la main gauche de Thésée. Sa tête est recourbée par Thésée avec tant de force que le museau se dessine en profil sur la poitrine. Ce museau est peint d'une couleur brune (couleur sepia) transparente sur le blanc. Tous les autres détails sont indiqués par des lignes gravées. Autour, une légende à peine visible, à ce qu'il semble ΛΠΟΗ ΚΟΛΟΣ, ὁ παῖς καλός.

Au dessus deux liserés; au dessous un seul liseré rouge brique.

Sur l'épaule, même ornement que sur les vases précédents.

Le profil ainsi que la coiffure de Thésée sont, comme nous l'avons fait remarquer, fort archaïques. Le dessin des muscles du Minotaure est le même que celui des hommes des n°s II-V. La peinture, excepté celle des mains, est assez soignée. Cette composition ne se rattache exactement à aucune de celles qui me sont connues du même sujet, ni à figures noires, ni à figures rouges. La longue épée surtout, qui transperce tout le corps du Minotaure, est remarquable. Le lavis brun du museau rattache ce vase au n° XII, qui, puisqu'il n'est guère de la même main, vu la distance qui les sépare au point de vue de l'art, pourrait être du même atelier; mais citons d'abord encore un petit lécythe, qui, par le style et le sujet, rentre dans le groupe précédent.

XI. Lécythe, haut de 15 centim., de forme ordinaire, le pied semblable au précédent. Trouvé à Vulci en mars 1829, Canino, *Catalogo di scelte antichità etrusche*, 1449. Musée Britannique D 68 (cat. 765), de la vente Canino, n° 151.

Ulysse suspendu au bélier. Pl. 28[2]. La planche rend toute description superflue. Remarquons toutefois que le vernis noir, ayant souffert par la seconde cuisson, est en partie verdâtre, et que les légendes, vides de sens, et le manche de l'épée n'ont laissé qu'une trace terne. J'ai cru devoir restituer ici la couleur ainsi que là où un petit éclat du vernis noir s'est détaché. La technique est la même que celle des autres vases. Au dessus, deux liserés rouges. Sur l'épaule, le même ornement que sur le vase précédent, séparé par des traits blancs.

1. Cette provenance est indiquée par l'inventaire du Musée. Je regrette d'ignorer de qui on la tient. Si c'est d'un marchand, elle doit être fausse comme de coutume, car Talante, ἐρήμη πρότερον οὖσα, n'a été (selon Thucydide, II, 32) habitée et fortifiée par les Athéniens qu'en 431, et tous ceux qui ne sont pas partisans de la théorie de M. Brunn n'hésiteront pas à attribuer ce vase à une date beaucoup plus ancienne. Si, après tout, l'indication de la provenance est juste, il faudrait croire que l'île, abandonnée au temps de Thucydide, a été occupée avant les guerres médiques, ce qui, en somme, n'aurait rien d'improbable.

2. Publiée déjà sur la couverture de Butcher and Lang, *Translation of the Odysea*.


1/3. Fig. 6.

Avant de passer au vase suivant, ajoutons que la couleur d'Ulysse est celle que nous indiquons par brun rouge, et que le blanc du bélier est le blanc crémeux de ces vases, à côté duquel on s'est servi d'un blanc pur, mais que les descriptions ne permettent pas toujours de distinguer entre ces deux nuances. Je crains même que notre planche, d'après des aquarelles de trois mains différentes, ne donne pas une impression parfaitement exacte.

XII. Lécythe, haut de 18 centim., fig. 6. Le pied semblable au précédent, mais sans le segment conique. Trouvé en Grèce, collection particulière à Athènes.

Kitharistria, vêtue d'une tunique transparente et d'un manteau dont les couleurs ont disparu avec le fond sur lequel elles avaient été posées, jouant de la kitharis. Les pieds manquent; il ne reste de la figure que le coude droit; le cou et la tête (blanc crème) et des fragments de cheveux (peints en noir sur le blanc). Ce qui se voit encore du haut de la lyre est blanc avec une retouche brune (couleur sépia), le bois de résonance rouge (brique), le chevalet rouge brun; le ruban disparu a laissé une trace qui fait présumer qu'il a été violet.

Au revers, un combat de coqs. Celui à gauche est fort abîmé, mais le fond noir reste en partie et comme sur le haut de l'aile se voit encore la trace d'une retouche (rouge?), il est probable qu'il était en grande partie en noir, avec contours gravés. Les grandes plumes de la queue sont blanches; la crête et la barbe ont laissé une trace rouge (vermillon). L'autre coq est beaucoup mieux conservé. La crête et la barbe ont laissé une trace semblable. Le bec et la tête (l'œil manque), le corps, l'aile, la queue et les pattes sont blancs, le collet est rouge brique, avec quelque petites plumes blanches que n'indique pas notre croquis. Sur l'aile et sur la queue, une bande brune (couleur sépia) et de la même couleur, mais diluée, trois plumes à la naissance de la queue. Tous les autres détails sont indiqués par des lignes gravées, qui subsistent encore dans l'œil et la lyre de la femme, et dans le petit coq, et ont laissé une empreinte, large mais faible, dans les plis de la tunique, et forte dans le coq noir.


2/3. Fig. 7.

Dans le champ, une légende en lettres rouges (brique) ΤΕLΕΝΙΚΟΣ ΚΑLΟΣ. (Pl. 29, fig. 5.) Au dessous, un liseré rouge brique. Au dessus, trois liserés réservés sur le fond. Sur l'épaule, bordure de palmettes réservées sur le fond, fig. 7. Le cou échiqueté de blanc et de noir. Sur le bord, autour de l'embouchure, en lettres noires élégantes : ΗΟΓΑΙΣ ΚΑLΟΣ.

Ce vase, que je suis heureux de publier ici grâce à l'obligeance du possesseur et au concours de mon ami F. Winter, qui, sur une calque que j'avais préparée, a fait, d'après l'original, le dessin que nous donnons ici, a été le plus beau du genre que je connaisse. Ce qui en reste laisse voir un travail soigné et quoique l'on ne retrouve qu'à grand'peine la trace des lignes du corps et de la draperie, l'on peut se convaincre que le dessin est d'un grand style.

La conservation malheureuse de ce vase, qui cependant reste un véritable bijou, me paraît être due à une pression trop forte de l'instrument du graveur et peut-être

à un nettoyage imprudent des fouilleurs. Je ne saurais décider si la tunique de la femme était rouge (brique) ou noire; le fait qu'on distingue les contours du corps me fait pencher pour la première alternative.

Quoique le type du profil soit encore archaïque, le style de la figure ne s'accorde qu'avec les figures rouges et les palmettes réservées en rouge attestent de même cette affinité.

On serait tenté de chercher le nom du peintre parmi ceux qui nous ont laissé une signature sur des vases à figures noires et rouges, et je n'hésiterais pas à proposer celui de Pamphaios, dont les Bacchantes, sur une hydrie à figures noires[1], font souvenir de notre vase, tant par leur style que par l'exécution des détails, si l'élégance de la légende autour de l'embouchure ne forçait pas à une certaine réserve. Car si Pamphaios, depuis cette hydrie jusqu'à la coupe avec Thanatos et Hypnos[2], a souvent fait preuve d'un grand talent et dessinait d'une main sûre et exacte comme peu d'autres, lorsqu'il s'en donnait la peine, son écriture est toujours inégale et lourde. Il faudrait déjà hasarder la conjecture d'une collaboration avec un artiste plus jeune, qui aurait livré le vase, avec la légende et les ornements au vernis noir, au maître qui allait le décorer de figures polychromes. La légende Τελένικος καλός pourrait fort bien être de la main de Pamphaios et ce nom nous apprendra peut-être un jour à reconnaître avec certitude celui de l'artiste.

Telenikos est un nom rare. C'est ce qui m'avait fait croire au premier abord que le peintre, d'une tournure d'esprit littéraire comme Pistoxenos, Duris, l'admirateur de Memnon, et d'autres encore, en prenant pour modèle une kitharistria si légèrement vêtue, se souvenait du Telenikos qu'Athénée nous cite parmi les poètes de sujets libres du VIe siècle. Mais le nom se retrouve à Athènes même, porté par le devin mort en Egypte en 460[3]. Il semble que ce personnage était assez important pour supposer qu'il aurait pu figurer parmi la *jeunesse dorée d'Athènes*, une trentaine d'années plus tôt.

Je sais qu'il est encore fort téméraire de vouloir retrouver ces noms dans l'histoire, et je ne donne cette hypothèse que sous la plus grande réserve, mais j'ai la conviction que le jour où l'on aura fixé avec certitude la chronologie des peintures de vases, l'on retrouvera même dans les documents si peu complets, qui sont venus à nous, la plupart des noms de ces hommes, des premières familles, qui, dans leur jeunesse, s'étaient attiré l'admiration des bons bourgeois d'Athènes par leur élégance, leurs coqs de combats, leurs chevaux de race et leurs jolies maîtresses, et souvent par leur propre beauté[4].

1. Klein, *Meistersignaturen* 1; Mus. Brit. B 94.
2. Klein, *l. c.* 20. Un examen de la coupe ne me permet pas de partager les doutes de M. Klein. Je puis encore moins y reconnaître la main d'Euphronios.
3. *C. I. A.* I, 433.
4. Je ne voudrais pas nier, qu'aussi bien que des noms d'hétaïres, l'on puisse trouver quelques noms moins glorieux, mais tout porte à croire que ce sont là des exceptions plutôt que la règle.

Depuis que j'avais écrit ces lignes, un brillant article

Dans un livre récent, M. Paul Arndt[1], adepte zélé de la doctrine de M. Brunn, sur la céramique antique, livre que tout ce que j'écris ici tend à réfuter, sans qu'une polémique soit possible, prétend se fonder sur les recherches de M. Hehn[2] pour attribuer à une époque plus récente que les guerres médiques les vases nombreux ornés de coqs, même ceux du style archaïque le plus pur. Je ne sais si M. Arndt juge de même du monument des Harpyes et de la frise de Xanthus, au Musée Britannique[3], mais je sais bien que ni la hecté de Dardane aux coqs combattants[4], ni surtout les premières monnaies de Himera[5] ne peuvent être postérieures au VIe siècle et je soupçonne que même le magnifique statère en électron, avec le coq et la palmette[6], est antérieur aux guerres médiques. M. Arndt soutiendra-t-il sa thèse en remarquant que l'Asie et la Sicile ne sont pas l'Attique? Je ne le pense pas et ne voudrais le lui conseiller puisqu'on m'apprend que les fouilles de l'Acropole de 1887 viennent de livrer même un hippalectryon en marbre! Il est évident que les Perses ont dû introduire les poules en Asie-Mineure, au moins dès l'occupation par Darius et probablement dès la conquête de Cyrus[7].

Revenons aux vases et citons d'abord une tasse qui, par un détail de peinture, se laisse rapprocher du lécythe précédent.

XIII. Tasse à longue anse, haute de 14 centim. (moins l'anse 6 centim.) d'un beau vernis noir. Vente de la collection du marquis de Northampton, Musée Britannique D 75, cat. 663.

de M. Studniczka, *Jahrbuch* II, p. 533, vient confirmer cette hypothèse. Pourtant est-ce loin d'être une prophétie, puisque mon opinion se fondait sur la connaissance de quelques-unes de ces mêmes données qu'il publie.

1. *Studien der Vasenkunde*, p. 79.

2. *Kulturpflanzen und Hausthiere*, p. 264. Du reste si M. Arndt, au lieu d'extraire une seule phrase, avait lu tout l'article de M. Hehn, il n'aurait pu le citer à l'appui de sa thèse.

3. *Guide to the British Museum*, p. 12, n° 1 et 13, n° 26.

4. Head, *Numism. Chron.* N. S. XV, pl. x, 14.

5. Head, *Guide*, pl. 9, n° 27.

6. Head, *Guide*, 10, n° 5.

7. Puisque nous parlons des poules antiques, qu'on me permette une observation au sujet de la race. Les naturalistes proposent, avec raison à ce qu'il semble, de faire descendre la plupart des races qui peuplent nos basses-cours du *Gallus Bankiva* (Temminck), mais tous les coqs de l'art archaïque que je connais, aussi bien ceux de la frise de Xanthus, une rangée de coqs et de poules comme on les trouve sur les vases à figures noires, que ceux de ces vases mêmes (en premier lieu, les vases pour lesquels M. Duemmler, *Bullettino dell' Instituto*, 1887, p. 186, propose une origine pontique et que je préférerais croire milésiens, ensuite ceux de Nikosthènes et de Tléson), des monnaies mentionnées ci-dessus et du vase que nous publions, diffèrent de cette race dans un point essentiel. Tous, sans une seule exception, n'ont qu'une ou deux grandes plumes dans la queue, qui, selon la coutume des artistes antiques, tiennent lieu du nombre double vu de profil. Eh bien, parmi les quatre races sauvages que l'on connaît, il n'y a que le *Gallus Sonneratii* (Temminck) qui offre cette particularité et comme il habite les forêts de montagne de l'Indostan (Latham, *General History*, VIII, p. 181.), rien ne paraît s'opposer à une identification. Sonnerat (*India* II) avait même proposé d'y reconnaître le type primitif de nos races, mais on a objecté, avec raison, qu'une autre marque distinctive de l'espèce rend cette affinité fort improbable. Les plumes du col se terminent en une paillette cornée, qui fait tout l'effet d'une goutte d'ambre et dont on ne trouve aucune trace dans les races apprivoisées actuelles. Mais, en revanche, c'est cette particularité distinctive qui pourrait nous fixer sur l'identification proposée. Car elle explique au mieux pourquoi on a donné à l'oiseau, qui semblait tout resplendissant d'ambre, le nom d'ἀλεκτρυών, s'il est permis, du moins, de voir avec M. Hehn une certaine affinité entre ce nom et le mot ἤλεκτρον. Mais laissons cette question aux linguistes. A d'autres aussi le soin de rechercher quand la race de l'Indostan a été remplacée par la race Malaye.

Bacchus barbu, drapé dans un manteau bigarré, assis à droite, tenant de chaque main un long cep de vigne à trois grappes énormes. Bacchus est peint en blanc crémeux; les cheveux et la barbe appliqués en noir; le dessin du manteau consiste en boucles rouges et points bruns appliqués sur le blanc. Détails gravés. Les feuilles de la vigne sont en rouge, la tige et les grappes en blanc, dans lequel les raisins ont été réservés en noir. Au revers de chaque côté de l'anse, un fleuron à longue tige.

Le style du Bacchus ne rappelle en rien celui des figures rouges et le type de la figure, aussi bien que la finesse du travail, s'accorde si bien avec les figures noires que l'on serait tenté de le placer à la tête de toute la série. Si je le mentionne ici, c'est à cause du noir et des autres couleurs superposés sur le blanc. Pour ces vases, qui ont tant de rapports et qui ne peuvent être d'une date sensiblement différente, un arrangement chronologique présente bien des difficultés; c'est pourquoi nous nous en tiendrons à la forme du vase pour les numéros suivants, avant de mentionner un groupe que les sujets ne permettent pas de désunir et où cette forme fait place à une autre.

XIV. Lécythe, haut de 20 centim. 1/2, même pied, le cou plus élancé. Dans le commerce à Athènes. (Trouvé à Athènes?)

Un Centaure, brun rouge, au nez camus, aux lèvres saillantes, à grande barbe, court à droite en brandissant une grande branche (blanche) et poursuit un hoplite (blanc crémeux), fuyant à droite, armé d'une lance, du bouclier, de la cuirasse et d'un casque corinthien à hauts cimier. Lignes gravées rares.

Sur l'épaule du vase, le même ornement qu'au n° XI.

Je ne connais pas d'analogie exacte à ce centaure, le guerrier me rappelle celui de Kachrylion (Klein, n° 14[26]), quoique celui-ci ne se retourne pas en courant.

XV. Lécythe de la même forme, haut de 16 centim. Trouvé à Athènes. Musée Britannique D 70, cat. s. 1070. Amazone (blanche) à droite, armée d'une cuirasse brun rouge, d'un casque athénien de même couleur à cimier noir avec contours rouges et de deux lances blanches à pointes noires, montée sur un cheval noir. Les contours de la crinière et de la queue sont blancs, les brides rouges. Contours et détails gravés. Dans le champ, légendes vides de sens. Sur l'épaule, même ornement que le précédent.

XV *bis*. Lécythe, haut de 19 centim. Même forme, trouvé à Lentini, dans la même tombe qu'un lécythe, haut de 29 centimètres, orné d'une figure rouge de style encore sévère, mais bien moins archaïque[2]. Musée de Syracuse.

Une danseuse blanche, à droite, vêtue du perizoma (brun rouge tirant sur l'orange), orné d'un casque athénien, rouge brique, à cimier noir, et deux lances rouges (pourpre),

1. Noël des Vergers, *l'Etrurie*, 37, 1; Klein, *Euphronios*, p. 300.

2. Une danseuse allant à droite, en retournant la tête, vêtue d'une tunique courte, ceinte à la ceinture, les cheveux relevés dans une coiffe, tenant de la droite une épée, de la gauche, le fourreau. Le costume démontre avec évidence que cette figure est celle d'une danseuse et non d'une amazone. C'est ce qui nous décide sur l'explication du pendant, puisqu'il n'est pas rare de trouver une femme, pas autrement vêtue que du *perizoma* et du casque, dansant une danse d'armes, tandis que ce costume n'est pas usuel pour les amazones. Toutefois on s'étonne, tant les souvenirs du cirque sont rares, de voir une danseuse mener un cheval par la bride.

même, de la gauche, un cheval noir par la bride. Elle est entre le spectateur et le cheval. La queue, la crinière et la bride du cheval sont en rouge brique. Légende vide de sens, rouge (pourpre).

Au dessus, un liseré rouge (pourpre), et un méandre et deux liserés noirs sur fond blanc.

Sur l'épaule, même ornement que sur le n° X.

XV *ter*. Lécythe, haut de 16 centim. Même forme. Bibliothèque de France, n° 746, collection de Luynes, provenance inconnue.

Un éphèbe nu, noir, au profil grec et aux cheveux rouge brique, ceints d'une bandelette rouge, un pétase blanc sur le front, deux lances dans la droite, tient de la gauche un cheval (blanc) récalcitrant par la bride (rouge brique). Le cheval est entre le spectateur et l'éphèbe. Le scrotum, la crinière et les contours de la queue sont en rouge brique; la queue même, les yeux et les narines du cheval sont réservés en noir. Détails gravés. Dans le champ, des légendes dépourvues de sens. Au dessus, deux; au dessous, un liseré rouge. Sur l'épaule, même ornement que sur le vase précédent.

On dirait que ces vases, tous les trois d'un grand style, se font pendant, tant l'analogie de l'aspect général est grande.

XV *quater*. Lécythe, même forme que VIII, l'exemplaire le plus grand et le mieux conservé du genre que je connaisse. Trouvé à Tarente, Musée de Tarente.

Quadrige à droite, tournant le terme. Le cheval droit est noir, à queue et crinière blanche, et scrotum rouge; le second, blanc à queue et crinière brun rouge; le troisième, alezan à crinière noire; du quatrième on ne voit que les pieds blancs et la queue rouge. Du reste, les chairs de l'aurige sont en noir, ainsi que le cercle de la roue. En blanc sont, hors les chevaux, la large robe de l'aurige, le terme et la légende; en rouge brique, l'alezan et la plus grande partie du char; enfin, en brun rouge, hors les détails des chevaux, leurs harnais, des détails du char, la perche que tient l'aurige de la main droite et les courroies qui retiennent sa robe autour du corps. Détails gravés avec soin. Légende vide de sens, à peu près SNSX(I ΗOSESXI.

Au dessous, un; au dessus, deux liserés.

Sur l'épaule, même ornement que sur le n° XI.

XVI. Lécythe, haut de 11 centim. 1/2. Même forme. Collection de M. van Branteghem à Londres, écuyer blanc sur un cheval brun rouge. Sans lignes gravées.

XVII. Lécythe, haut de 15 centim. jusqu'à l'épaule (le col est cassé, la hauteur peut avoir été de 21 centim. environ). Trouvé à Tarente. Acquisition récente du Musée Britannique.

Une femme, vêtue de noir, court à droite, en retournant la tête et tenant de la main gauche une lyre.

Les chairs sont blanches; les cheveux relevés en chignon et les bras de la lyre d'un brun clair jaunâtre; les bordures de la tunique et du manteau, ainsi que le corps de la lyre, d'une teinte plus brune, les bords blancs et les bandelettes dans les cheveux de la même couleur appliquée sur le brun. Beaucoup de lignes gravées. Dessin très peu soigné. Dans le champ, légendes dépourvues de sens. Sur l'épaule, ornement de boutons noirs réunis par des cercles.

Nous retrouverons la même couleur brune dans les peintures des coupes dont nous aurons à nous occuper plus tard.

XVII *bis*. Lécythe, haut de 22 centim. 1/2. Même forme. Musée du Louvre. Trouvé en Grèce.

Iris, volant à droite, vêtue d'une tunique et d'un manteau noirs à retouches rouges; les ailes noires à retouches rouges et blanches (crémeux), les chairs blanches, les cheveux relevés en

chignon brun clair, la bandelette qui les retient réservée en noir, l'œil de même. Elle tient de la main gauche une lettre, de la droite le caducée, en brun. Détails gravés. Dans le champ, une légende dépourvue de sens.

Au dessous, un liseré rouge ; au dessus, deux, et un méandre entre deux liserés en noir sur fond blanc, comme sur le n° XV *bis*. Sur l'épaule, même ornement que sur le vase précédent.

XVII *ter*. Lécythe, haut de 21 centim. de la même forme. Trouvé à Spata, en Grèce. Musée du Louvre.

Éos, volant à droite, la tête retournée, porte dans ses bras le corps de Memnon, la tête en haut, les bras pendants. Les chairs d'Eos sont blanches. Elle est vêtue d'une tunique, à retouches rouges, et d'un manteau à retouches blanches et noires. Sur ses ailes noires, des retouches rouges et blanches. Les cheveux, relevés en chignon par une bandelette réservée en noir, sont rouges brique, ceux de Memnon noirs, avec une couronne rouge brique.

A terre, à gauche, un bouclier noir avec un sphinx ailé jaune ; à droite, un casque rouge brique, au cimier noir à contours rouge brique.

La couleur s'est, en grande partie, effacée. Beaucoup de détails gravés avec plus de soin que les vases précédents.

Au dessous, un liseré rouge brique ; au dessus, deux, et un damier noir sur le fond réservé rouge. Sur l'épaule blanche, ainsi que le col, même ornement que sur les vases précédents.

XVII *quater*. Lécythe, haut de 19 centim. 1/2. Même forme. Trouvé à Girgenti, dans la même tombe qu'un grand lécythe à figures noires sur fond blanc, d'un beau style. Musée communal de Girgenti.

Athéné *Promachos*, à droite. La couleur a disparu en laissant une trace terne sans que l'on puisse distinguer toujours où elle a été blanche ou rouge brique. Les chairs (blanches), la lance, le casque (rouge brique) et le bord inférieur de la tunique ont été peints en couleur. La tunique, à manches, le péplos, l'égide, le cimier et le fer de la lance restaient noirs, avec force détails gravés à la pointe.

Au dessus et au dessous était un liseré rouge.

Sur l'épaule, un ornement de palmettes, alternativement renversées.

Le groupe suivant réunit les Silènes et les Nymphes.

XVIII. Lécythe, haut de 18 centim. 1/2, de la même forme. Provenant de la succession de Gerhard. Musée de Berlin, n° 2240.

Silène noir, à la lèvre saillante, les cheveux, la barbe et la queue blancs, le phallus brun rouge et une couronne de lierre (rouge) sur la tête, marchant à droite, tenant des deux mains élevées une perche rouge, à chaque bout de laquelle pend, à des rubans rouges, une grande amphore blanche. Lignes gravées. Liserés rouges.

Sur l'épaule, même (?) ornement que sur le vase précédent.

XVIII *bis*. Lécythe, haut de 10 centim., sans le col (autrefois environ 15). Même forme. Provenance inconnue. Musée du Louvre.

Un Silène noir, aux cheveux et à la barbe blancs, un phallus rouge brique, une couronne de lierre de la même couleur, dans les cheveux, court à droite en guidant une mule rouge brique, la crinière, le panache de la queue et le phallus blanc (crémeux). Détails gravés.

Au dessous, un ; au dessus, deux liserés rouge brique. Sur l'épaule, même ornement que sur le n° XI, etc.

XIX. Lécythe, haut de 15 centim. 1/2. Même forme. Trouvé à Locres, collection Koll. Musée de Berlin, n° 2241.

Une Nymphe nue (blanche), les cheveux noirs, ceints d'une bandelette rouge, est endormie, couchée sur le dos, contre une colline (rouge brique à retouches rouges). Elle tient encore de la main pendante un thyrse à feuilles de lierre rouges. Un Silène ithyphallique, semblable à celui du vase précédent, mais les cheveux repeints, autrefois rouges, se penche vers la Nymphe et la saisit des deux mains. (Pour de plus amples détails, voyez le catalogue de M. Furtwängler.) Liserés rouges. Lignes gravées.

Ornements sur l'épaule comme les nos XI, XIV et XV.

XX. Lécythe, haut de 19 centim. Même forme. Trouvé à Athènes. Musée de Berlin, no 2230.

Une femme nue (Nymphe?), blanche, aux cheveux longs (rouge brique), poursuit en dansant[1] un Silène (rouge brique), qui s'enfuit en tournant la tête et en étendant les deux mains vers la Nymphe. De rares détails indiqués par des lignes gravées. Dans le champ, les lettres FSNO. Liserés rouges.

Sur l'épaule, même ornement que le no XVIII.

M. Furtwängler remarque, au sujet de ce vase, qu'il place en tête de la série, que le style se rapproche davantage de celui des figures noires que des figures rouges. Il est curieux de le rapprocher du suivant qui diffère dans la forme.

XXI. Lécythe, haut de 16 centim. 1/2. Le pied sans l'anneau noir. Provenance inconnue. Musée de la Société archéologique à Athènes, no 1317. Collignon, no 312.

Image presque identique à la précédente, mais les cheveux de la femme remplacés par une coiffe blanche et le Silène en noir aux contours gravés avec peu de soin et à retouches brun rouge sur la queue et la barbe. Liserés rouges.

Sur l'épaule, même ornement que les nos XI, XIV, XV et XIX.

Les rares détails gravés des muscles de la femme rappellent le style des figures mentionnées au début.

XXI *bis*. Lécythe, haut de 15 cent., de la forme du no XXIX. Bibliothèque de France, collection Opperman, 29.

Silène noir, les cheveux, la barbe, la queue et le phallus autrefois rouges, poursuivant une femme nue, blanche (repeinte), aux cheveux noirs. Détails gravés.

Au dessous, liseré rouge, au dessus, bordure de feuilles de lierre entre deux liserés, en noir sur fond blanc ; sur l'épaule, même ornement que sur le vase précédent, en noir sur blanc.

La forme du pied rattache au no XXI les suivants, qui font encore partie de ce groupe par le sujet.

XXII. Lécythe, haut de 14 centim. 1/2. Même forme. Trouvé à Vulci en 1834. Gérhard. Musée de Berlin, no 2242.

Deux Silènes, blancs, au nez camus, aux lèvres saillantes, dansent dans une direction opposée en se retournant. Pas de gravures.

Ornement comme le no précédent.

XXIII. Lécythe, haut de 12 centim., sans le cou qui manque. Trouvé à Athènes en 1879. Musée de Berlin, no 2243.

[1] M. Furtwängler écrit : « semble danser et se défendre en même temps contre un Silène. » Je n'ai pas vu ce vase, mais le suivant ne me paraît laisser aucun doute sur l'intention du peintre.

Silène noir, allant vers la droite, une lyre sous le bras gauche. Des retouches effacées sur le ruban de la lyre, les cheveux, la barbe, la queue et éparses sur le corps, comme pour indiquer le poil velu.

Sur l'épaule, des palmettes noires couchées.

Enfin un exemplaire dont le pied manque.

XXV. Lécythe, haut de 9 centim. 1/2. (La panse seule est antique.) De la succession de Gerhard, Musée de Berlin, nº 2244.

Au milieu, une Nymphe, nue, blanche, assise sur le sol, joue de la flûte (rouge). A droite et à gauche s'approche un Silène ithyphallique, les bras étendus vers elle. Sur les cheveux et la queue, des retouches rouges. Dans le champ, les lettres ΑΙΑϹ et ϟΗΝ. Beau travail.

Ajoutons encore un lécythe, qui se distingue par la peinture blanche du cou[1] et une œnochoé.

XXVI. Lécythe, haut de 13 centim. 1/2. Trouvé à Athènes (?).

Quatre Silènes marchant à tâtons (?). Le premier et le troisième brun (?) rouge, à queue blanche, le second et le quatrième blancs, la tête et la queue rouges. Sans lignes gravées. Au dessus, deux liserés blancs ; au dessous, trois liserés rouges.

Sur l'épaule, peint en blanc jaunâtre, des fleurons et des palmettes noires.

Je dois les croquis de ce vase, ainsi que la connaissance des vases suivants, à l'obligeance de mon ami, F. Winter.

XXVI *bis*. Lécythe, sans pied ni col, le corps haut de 7 centim., trouvé en Grèce.

Deux Silènes, l'un blanc, l'autre rouge, allant à droite. Détails gravés.

Au dessus, deux ; au dessous, un liseré rouge. Sur l'épaule, le même ornement que sur le nº XI, etc.

XXVII. Œnochoé, haute de 11 centim. 1/2. Dans le commerce à Athènes.

Silène, rouge brique, les cheveux relevés en chignon, dans une attitude que je ne m'explique pas. Autour, des détails blancs effacés. Cadre rouge brique.

Dans tout ce groupe, il n'y a que quelques exemplaires qui pourraient faire présumer l'influence des figures rouges, mais c'est exactement le silène rouge du nº XX, dont M. Furtwängler affirme qu'il se rattache plutôt aux figures noires. Nous ne serons donc guère loin de la vérité, si nous intercalons cette série entre les nºˢ XI et XII.

Il n'en est pas de même de l'alabastron et des lécythes suivants.

XXVIII. Alabastron, haut de 15 centim. Trouvé en Attique. Collection Sabouroff. Musée de Berlin, nº 4038. Publié : Furtwängler, *Sammlung Sabouroff*, pl. 54, et Dumont et Chapelain, *Les céramiques de la Grèce propre*, pl. VII.

A. Femme debout, à droite, vêtue d'une tunique et d'un manteau rouges (brique), les cheveux relevés en chignon par une bandelette rouge. Les chairs peintes en blanc. Sur les vêtements, des retouches rouges.

B. Une femme semblable, retournant la tête, tient de la main gauche une fleur rouge et relève sa robe de la droite.

1. Comparer le nº XVII *ter*.

C'est à tort qu'on a divisé sur les planches mentionnées les figures, de sorte que la première femme est devant celle qui retourne la tête.

Le style se rapproche assez des figures de femmes mentionnées ci-dessus, mais il est évident que cette peinture est sous l'influence des figures rouges, comme l'a déjà dit M. Furtwängler[1]. Il me semble même que l'on puisse préciser, en rappelant qu'il y a des vases à figures rouges, encore rares il est vrai, d'un style archaïque, où les chairs des femmes sont peintes en blanc. Je me rappelle en avoir vu un exemplaire dans une collection particulière à Athènes. M. Pottier m'en cite un autre du Musée du Louvre ; nul doute qu'on en a déjà publié, quoique je ne m'en souvienne pas.

XXIX. Lécythe, haut de 15 centim., pied de même forme que le n° VIII. Trouvé à Cumes. Musée de Naples. Heydemann, n° 172.

Un guerrier noir, au profil nègre, armé d'un casque corinthien rouge brique à cimier noir et d'une cuirasse blanche à retouches noires et brunes, et vêtu d'une tunique rouge brique, prend son bouclier blanc, qui a pour episème un griffon noir. Devant lui, sa lance et son épée rouge brique à détails blancs ; en arrière, son manteau brun rouge[2].

Dans le champ, des légendes vides de sens, à peu près : HOΠAVY : OTIITYID IPIVD(.

Sur l'épaule, des raies noires.

Le vase suivant ne m'est connu que d'après une publication tout à fait insuffisante.

XXX. Lécythe....., Trouvé à Agrigente. Collection Dufourny, lors de la publication par Dubois Maisonneuve, *Introduction*, pl. LI, n° 4.

Un guerrier noir, la tête nue, cheveux noirs, vêtu d'une tunique et d'une cuirasse rouges, paraît occupé à nouer les cordons de la sandale de son pied gauche, qu'il a posé sur un tabouret rouge. Au dessus de lui, son épée dans la gaine noire et son casque corinthien noir, à visière et contours du cimier rouge brique. Au devant de lui, un guerrier, à gauche, l'attend, tout armé, se reposant sur sa lance (noire à pointe rouge brique). Il est peint depuis les pieds jusqu'à la tête en rouge brique, hors le casque attique noir, à contour rouge au cimier, et le bouclier noir à bords rouges. Lignes gravées.

Dans le champ, une légende dépourvue de sens.

Peut-on se fier à la reproduction ? Je ne saurais l'affirmer, mais si elle était tant soit peu exacte, nous devrions voir dans ce vase le produit d'une époque beaucoup plus récente et d'un style qui ne pourrait dater que de la seconde moitié du IVe siècle ou plus tôt. J'ai pourtant des doutes à ce sujet et voici pourquoi.

Sur la belle coupe, avec les obsèques de Memnon, qui porte la signature de Pamphaios[3], le groupe central du revers présente une ressemblance étonnante avec celui-ci, plus remarquable encore quand on observe que le sujet n'est pas identique, car, chez Pamphaios, l'éphèbe ne met pas ses sandales, mais ses cnémides et son pied ne repose pas sur un tabouret. La différence du style ne consiste que dans la position

1. Dans le texte de la *Collection Sabouroff*.

2. La technique rappelle, sous beaucoup de rapports, à ce que j'ai pu constater à présent, celle du n° XIII.

3. Klein, *Meistersignaturen* 20. Gerhard, *Aus. Vasenb.*, 221-222. Comparer la note 16.

des jambes du guerrier armé. Or, comme les couleurs appliquées de ces vases se sont souvent effacées, il ne me paraît pas invraisemblable que ces jambes, ou peut-être rien que la jambe droite, ont été repeintes sans que l'on ait pris garde à la trace ancienne.

Si l'on pouvait accepter cette conjecture, nous verrions donc dans le lécythe d'Agrigente une œuvre de l'entourage de Pamphaios, dont nous avons déjà prononcé le nom au sujet du n° XII.

XXXI. Lécythe, haut de 13 centim. 1/2, pied plat. Provenance inconnue. Musée de la Société archéologique à Athènes, n° 1950.

Dionysos, à longue barbe, une énorme couronne sur la tête, enveloppé dans un manteau, assis sur un pliant blanc, retourne la tête et tient, de la main gauche, une corne d'abondance (blanche). Tout le reste est peint en rouge brique avec beaucoup de détails gravés.

Dans le champ, des légendes vides de sens, à peu près VNOTΣOTΣ ΙΚΛΟΓΙ.

Sur l'épaule, des raies noires, comme au n° XXIX.

Le style rappelle beaucoup ces lécythes à figures noires, peu soignées, dont la production semble avoir duré pendant la période des figures rouges. Plusieurs ont été publiés par M. Benndorf[1]. Quoique ce petit vase soit, à coup sûr, un des derniers en date de la série, la forme des lettres ne permet pas de descendre bien avant dans le v° siècle.

XXXI *bis*. Lécythe, haut de 17 centim. Même pied.

Jeune garçon au bonnet phrygien, chevauchant sur une grande oie. La couleur a complètement disparu en laissant une trace terne. Les lignes gravées, qui ont entamé le vernis à travers la peinture, restent.

Sur l'épaule, même ornement que sur le n° X.

Enfin, pour compléter la liste, encore un petit lécythe, de peu d'intérêt, qui paraît rappeler le n° XXII.

XXXII. Lécythe, de même forme. Trouvé à Athènes. Vente Pourtalès, n° 360. Musée Britannique D 69. Cat. s. 1072.

Deux hommes nus dansant (?). Pas de lignes gravées. Liserés rouges.

Sur l'épaule, le même ornement qu'aux n°° XI, XIV, XV, XIX, XXI et XXII.

XXXII *bis*. Lécythe de même forme, haut de 12 centim. Musée du Louvre.

Homme (?) blanc piquant une tête dans la mer, indiquée par deux dauphins, plongeant, rouge brique. Peinture négligée, sans détails gravés. Au dessus, deux ; au dessous, un liseré rouge.

Pas d'ornements sur l'épaule réservée en rouge.

XXXII *ter*. Lécythe, haut de 15 centim. 1/2, de la forme du n° VIII et des numéros suivants, mais l'anneau du pied réservé en rouge. Musée du Louvre, de la collection Durand[2].

Deux hommes nus, blancs ; l'un, un manteau rouge brique sur le bras. Détails gravés.

Au dessous, un ; au dessus, deux liserés rouges. Sur l'épaule, le même ornement que sur le n° XI, etc.

1. *Griechische und Sicilische Vasenbilder*.

2. Un autre lecythe, de la même forme et de la même collection, se trouve encore au Louvre. Il est tellement repeint que nous ne saurions nous fier à la reconstruction du restaurateur.

Ajoutons encore, quoique de style un peu plus récent et d'un faire qui ne rentre pas tout à fait dans le même cadre, vu que les lignes gravées ont été remplacées par des traits au pinceau, un de ces soi-disant rhytons.

XXXIII. Rhyton à deux anses en forme de têtes de femme, avec un calathos, haut de 20 centim. 1/2 (la tête avec le cou 12 centim. 1/2, le calathos 8 centim.). Trouvé à Capoue. Musée Britannique B 466.

La tête, de style archaïque, n'a pas d'autre peinture que sur les cheveux et les lèvres (vermillon), et les yeux (noir et blanc). La coiffe, les anses et le calathos sont enduits de vernis noir. Sur le calathos :

A. A gauche, une femme assise sur un tabouret blanc, vêtue d'une tunique à manches brunes, et d'un manteau brun jaune, tenant dans la main un vase de toilette brun jaune. Les chairs sont peintes en blanc, les cheveux en brun jaune. A droite, devant elle, un éphèbe appuyé sur un bâton blanc, recouvert d'un manteau brun. Les chairs et les cheveux sont peints en brun jaune.

B. Ephèbe semblable.

Tous les trois gesticulent vivement. Tous les détails sont indiqués par des traits au pinceau, bruns, d'une teinte intermédiaire entre le brun et le brun jaune.

Par le style, ainsi que par la couleur brun jaune, ce vase se rapproche le plus du n° XVII.

Avant de passer au second groupe, dont nous allons faire l'étude, remarquons que de ces quarante-cinq vases, dont neuf (les n°s IV, V, VII, XIII et XIV, XV *ter*, XVIII *bis*, XXXII *bis* et *ter*) sont sans aucun indice de provenance, sur dix-sept qui proviennent, avec plus ou moins de certitude, de la Grèce propre (les n°s II, III, X, XII, XIV, XV, XVII *bis*, XVII *ter*, XX, XXI, XXIII, XXIV, XXVI, XXVI *bis*, XXVIII, XXXI et XXXII) et onze de la Grande Grèce (les n°s VIII, IX, XV *bis* et *quater*, XVII, XVII *quater*, XIX, XXIX, XXX, XXXI *bis*, et XXXIII) il n'y en a que trois trouvés à Vulci (les n°s VI, XI et XXII) et quatre dont la provenance italienne est probable et, par suite, une provenance étrusque possible (les n°s I, VI *bis*, XVIII et XXV). Afin qu'on ne s'empare pas de cet argument pour le tourner en contre-sens, n'oublions pas de rappeler qu'en général les lécythes sont aussi rares au pays étrusque que fréquentes sur la terre grecque. Il n'est pas possible de fixer au juste le nombre des exemplaires trouvés à Athènes ou en Attique, mais il paraît être assez considérable pour assigner avec une certitude presque mathématique la fabrication de tous ces vases aux ateliers d'Athènes. Il est fâcheux que nous ayons encore à démontrer ces sortes de choses, cinquante ans après le livre de Kramer sur le style et la provenance des vases grecs.

J. SIX.

(*La suite prochainement.*)

LE PALAIS DES CÉSARS AU MONT PALATIN

(PLANCHES 21, 22, 23 et 30).

(*Suite et fin*[1]).

---

8. — *Peristylium.*

Au delà des trois salles principales que nous venons de décrire, vient le *peristylium*, grand rectangle de plus de 3.000 mètres de superficie, décoré sur ses quatre faces d'un portique de colonnes cannelées en *porta-santa* ou *marmor iassense*, comme le montrent les fragments trouvés sur le lieu même. Des bases et chapiteaux d'ordre composite, trouvés également en cet endroit, permettent d'en reconstituer l'ordonnance. Au fond du péristyle, s'ouvre largement le *triclinium*, sur le seuil duquel on peut distinguer encore l'emplacement des colonnes, au nombre de six; et comme l'entrecolonnement devait correspondre à celui du péristyle, cela permet d'établir que le portique comportait treize entrecolonnements dans le sens de la longueur, contre onze pour la largeur.

Le bras droit du péristyle donne accès, par trois portes, à un certain nombre de salles, de moindres dimensions que les précédentes, mais remarquables par la variété de leurs formes. Elles sont au nombre de huit, disposées symétriquement d'un côté et de l'autre d'une salle centrale octogone, dans les parois de laquelle sont pratiquées trois grandes portes et quatre grandes niches semblables. Cette salle formait une sorte de vestibule par lequel on pénétrait de la place au centre de l'édifice.

Quelle était la destination de ces salles? Faut-il y reconnaître les *exedrae*, entourées de bancs, où, selon Vitruve (lib. V, cap. XI), « les philosophes, les rhéteurs et autres gens de lettres viennent s'asseoir pour y discuter sur leurs travaux »? La forme circulaire de la plupart de ces salles, ayant au fond de l'abside un enfoncement rectangulaire où pouvait se placer l'orateur, donnerait quelque fondement à cette supposition.

On ne risque rien, en tout cas, d'y voir des salles de repos et de conversation, probablement les *zetae aestivales* (chambres d'été[2]), dont parle le manuscrit de l'abbaye de Farfa, dans sa description du palais impérial[3].

La chambre la plus rapprochée du triclinium possède encore, avec une partie de son dallage de marbre, un circuit de caniveaux de même matière, prouvant que l'eau devait y jouer un rôle important.

1. Voir plus haut, *Gazette archéologique*, p. 124 et 145.
2. Le manuscrit du Vatican (Bibl. vat. 3851) contient une légère variante de l'explication de *zetae aestivales*, il dit *chambres que l'on rafraîchit en amenant de l'eau*.
3. Mabillon, *Ann. ord. S. Benedicti*, tom II, p. 383.

9. — *Liaison du peristylium du palais des Flaviens avec les édifices augustaux.*

Nous avons dit que, du côté opposé, le péristyle devait se répéter symétriquement. En effet, le mur de fondation qui devait supporter les colonnes ainsi que celui qui, à une distance égale à celle des trois autres côtés, supportait la paroi du fond du portique, ont été retrouvés lors des fouilles exécutées, en 1869, dans la villa Mills, au milieu d'un enchevêtrement d'autres murs antérieurs.

Deux autres murs parallèles aux précédents nous ont permis de déterminer la dimension de la petite place précédant la maison d'Auguste. Des amorces d'autres murs perpendiculaires aux premiers et placés symétriquement, par rapport à l'axe transversal du peristylium des *ædes publicæ*, nous ont amené à reconnaître la disposition d'une sorte d'atrium où nous avons placé le *lucus Vestæ*, accompagnant inévitablement le sanctuaire de Vesta. Par raison de symétrie, de l'autre côté de l'axe de la maison d'Auguste, nous avons adopté, bien que sans indice aucun, une disposition sensiblement semblable pour y placer l'habitation des Vestales.

10. — *Anciennes salles enfouies sous le peristylium.*

Avant d'entrer dans le triclinium, un petit escalier moderne descend à quelques chambres devenues souterraines, dont nous avons parlé dans la première partie de ce mémoire. Ces salles étaient connues, dès 1726, sous la dénomination très arbitraire de *Bains de Livie*. Elles appartenaient évidemment soit à une construction particulière des derniers temps de la République, soit aux dépendances de la maison d'Auguste dont elles sont voisines. Construites en tout cas au fond de l'Intermontium, elles furent enterrées par les Flaviens, lorsqu'ils élevèrent le niveau de la vallée. Elles sont même tronquées dans leur largeur par les murs de fondation du portique du péristyle, de sorte qu'elles n'ont plus de communication latérale avec l'édifice auxquelles elles appartenaient. Les voûtes, crevées en plusieurs endroits, laissent passer la lumière qui permet d'admirer leur décoration de stucs peints et dorés, d'un travail très fin. La première chambre avait des arabesques et des rosaces sur fond d'or; la seconde, des compartiments sur fond bleu avec groupes et figurines, maintenant très endommagés par l'humidité. Dans les parois sont pratiquées des niches, mais les murs verticaux sont entièrement dépourvus de leur revêtement.

11. — *Triclinium. — Nympheum.*

En remontant à l'étage supérieur, nous sommes en présence d'une très vaste salle regardée à bon droit comme le triclinium du palais. En effet, comme le triclinium des

maisons romaines, elle s'ouvre largement, dans l'axe de l'édifice, au fond du péristyle. Mais ce qui affirme encore plus sa destination, c'est la disposition des parois latérales de la salle, percées de deux grandes portes et de trois fenêtres descendant bas, pour permettre à la vue de jouir de ce qui se passe au delà.

Ces fenêtres et ces portes donnent en effet sur une salle présentant tous les caractères d'un nymphéum : au milieu, on voit les restes d'une élégante fontaine de forme elliptique, ornée de deux ordres de petites niches dont l'inférieur plonge dans un bassin en contrebas du sol. Le fond et les parois du bassin étaient revêtus de marbre blanc et le pavé de la salle environnante d'albâtre oriental. On a trouvé également dans les fouilles deux gros fragments de colonnes en jaune-brecciato et une gracieuse statue de l'Amour avec de grandes ailes, actuellement au musée du Louvre. La paroi de la salle faisant face aux ouvertures du Triclinium est courbe et décorée de trois absides et de deux portes. Sur les parois de retour, deux autres portes donnent accès, l'une au peristylium, l'autre à l'*area* du temple de Jupiter Vainqueur. Sur la paroi courbe du nympheum, dans le piédroit, entre l'abside centrale et la porte adjacente, on remarque les traces d'une petite niche flanquée de deux trous rectangulaires où devaient s'encastrer des consoles supportant des colonnettes. Cette décoration de niches ornées de colonnes devait se répéter tout autour de la salle. Les deux fragments de colonnes de brèche africaine, mentionnés plus haut, appartenaient à un léger portique contournant le nympheum sur trois côtés et venant aboutir aux deux portes de la paroi latérale du triclinium. Ce portique, noyé de verdure et de fraîcheur, servait à la communication entre la salle des repas et les cuisines ou offices qui se trouvaient en contrebas au delà de la paroi courbe du nympheum.

Pour en revenir au triclinium, nous avons insisté sur le percement latéral de cette salle pour justifier de sa destination. Cette disposition, en effet, répond exactement à celle des salles grecques nommées *cyzicènes*, dont parle Vitruve (liv. IV, cap. III). « Ces salles, « dit le savant architecte, sont toujours tournées *au septentrion*; on fait aussi en sorte « qu'elles aient vue sur les jardins et que leurs portes soient dans le milieu. Ces salles « doivent être assez larges pour contenir deux tables à trois lits, opposées l'une à l'autre, « avec la place qui est nécessaire tout autour pour le service. *Elles ont à droite et à « gauche des fenêtres qui s'ouvrent comme des portes afin que, de dessus les lits, « on puisse voir dans les jardins.* La hauteur de ces salles est d'une fois et demie « leur largeur, etc. »

Comme on le voit, le triclinium du palais de Domitien était conçu dans les règles de l'art. L'espace manquant pour des jardins, l'architecte y avait suppléé en flanquant la salle des repas de deux nymphées où la verdure devait aussi jouer un grand rôle.

Nous disons *deux nymphées*, car on peut voir d'après notre plan que, du côté gauche du triclinium, à l'intérieur de la villa Mills, la disposition du nympheum se reproduit telle qu'elle existe du côté droit et que les deux portes percées dans la paroi

courbe établissent la communication entre le palais de Domitien et les appartements privés de la maison d'Auguste.

Nous devons ces précieuses indications aux relevés de M. A. Dutert qui a pu les mesurer en 1867, ainsi qu'aux plans que M. Vespignani, architecte du couvent des Sœurs Visitandines, a bien voulu nous communiquer. C'est M. Arthur Dutert qui, le premier, a découvert ces dispositions symétriques. C'est également à ses recherches et à des fouilles opérées suivant ses indications que l'on doit la certitude de l'existence du portique courbe du nympheum que nous avons mentionné plus haut[1].

Il ne reste rien ou à peu près de la décoration primitive du triclinium, à l'exception de deux morceaux de fûts des seize colonnes de granit rose qui ornaient les parois, et de quelques rares fragments parmi lesquels une base de pilastre et deux chapiteaux corinthiens, l'un de pilastre, l'autre de colonne, tous trois en marbre blanc, provenant de l'ordonnance à laquelle appartiennent les colonnes de granit dont il vient d'être fait mention. On peut voir aussi dans l'abside, au fond de la salle, les restes d'un très beau pavé formé de plaques de porphyre, de serpentin, de jaune antique et de pavonazzetto, réunies en savantes combinaisons géométriques. Mais, outre que l'emploi du porphyre nous montre que ce pavement n'est pas de l'époque qui nous occupe, on peut encore se convaincre que le dallage n'a aucun rapport avec la composition architectonique de la salle, en remarquant que la division de ses compartiments n'est même pas axée par rapport à l'abside qu'il décore.

Pour la restitution générale de la salle, nous avons adopté le mode de décoration que Vitruve (*loc. cit.*) attribue aux grandes salles dites égyptiennes.

Ne quittons pas le triclinium sans rappeler que cette salle, avant que les fouilles de M. P. Rosa en aient révélé la destination, était généralement tenue par les topographes pour la cella du temple d'Apollon Palatin. C'est cette destination que lui avait donnée M. Clerget dans la restauration de cet édifice. Les mêmes auteurs plaçaient aussi la bibliothèque Apolline dans la grande salle qui n'est autre que le tablinum du palais de Domitien.

Terminons en rappelant les passages de Martial (liv. VIII, épig. 39) et surtout de Stace (liv. IV, *Silv.* II), ayant trait au triclinium et où ces auteurs célèbrent avec emphase les splendeurs de sa décoration.

12. — *Vestiges de la Roma quadrata.*

En sortant du triclinium par l'une des deux portes qui flanquent l'abside, et après avoir traversé une salle de forme indécise dont on ne voit d'ailleurs que de vagues

1. Voir sur les découvertes de M. A. Dutert le rapport de la commission de l'Académie des Beaux-Arts, sur les envois de Rome de 1887.

traces de murs au ras du sol, on arrive à un petit portique de 6 colonnes de cipollin d'ordre corinthien, près duquel une profonde excavation montre le fond ancien de la vallée. Les parois de l'excavation sont en *opus quadratum* de l'époque des rois et pourraient même faire partie d'un ancien édifice attenant aux murs de la *Roma quadrata*[1].

13. — *Bibliotheca, Academia.*

Les colonnes mentionnées plus haut furent trouvées, par M. Rosa, au fond de l'excavation et remises en place par lui à l'endroit qu'elles occupent actuellement. Elles faisaient certainement partie de la décoration d'une grande salle dont on voit encore la paroi postérieure, sur plan courbe, ornée de niches; la niche de l'axe beaucoup plus grande, servait probablement de tribune.

La salle suivante présente des dimensions et une disposition analogues; mais là, une des parois latérales, existant encore en partie, permet de constater que la même ordonnance courait tout autour de la salle. Les colonnes n'existent plus, mais la place de leurs socles est encore visible sur les gradins qui les soutenaient. D'ailleurs les colonnes de la salle précédente n'ont dû très probablement leur conservation qu'à leur chute dans la cavité au fond de laquelle M. Rosa les a retrouvées.

Ces deux salles, sans appartenir à proprement parler au palais des Flaviens, datent néanmoins de cette époque. Elles devaient s'ouvrir sur un portique retournant le long du nympheum du palais de Domitien. Ce portique bornait ainsi l'*area* du temple de Jupiter Vainqueur sur le côté duquel il venait déboucher. Son autre extrémité devait être en communication avec un escalier à plusieurs révolutions, dont la trace est très visible sur la paroi extérieure de la seconde salle décrite plus haut, du côté de la vallée du cirque Maxime.

M. Rosa[2], et nous nous rangeons à son avis, a cru reconnaître dans les deux salles, mentionnées ci-dessus une bibliothèque et une académie ou salle déclamatoire. Leurs dispositions, leur emplacement près de l'area d'un temple, l'époque de leur construction, remontant au plus tôt à Vespasien, tout cela donne un grand poids à la destination que leur a assignée M. Rosa. Vespasien, en effet, ranima l'institution de ces tournois littéraires, comme en témoigne Suétone (*Vespas.* cap. XIX), encourageant les rhéteurs et leur accordant des pensions. Peut-être était-ce en cet endroit qu'avaient lieu les réunions littéraires dont parle Pline le Jeune dans sa lettre à Sosius Sénécion.

Pour terminer l'étude des édifices dûs aux empereurs Flaviens et, en particulier, à Domitien, il nous reste à parler du stade qui se trouve adossé au flanc oriental de la

1. Un peu plus loin, sur le versant de la colline, regardant le cirque Maxime, on retrouve des vestiges de murs analogues en gros blocs de tuf.

2. *Instituto di Corrisp. arch.* 1865, p. 358.

maison d'Auguste et la sépare des constructions d'Hadrien et de Septime Sévère qui couvrent l'angle sud-est du Palatin.

14. — *Stade de Domitien.*

Longtemps les avis ont été partagés non seulement sur l'époque de la construction de cet édifice, mais encore sur sa destination; au XVII[e] siècle on en faisait l'*atrium de la maison d'Auguste*. Panvinio, Dupeyrac et bien d'autres l'appelaient ainsi. Les fouilles que le gouvernement pontifical y fit exécuter, il y a une vingtaine d'années, et que M. Rosa continua depuis 1870, jetèrent une grande lumière sur cette partie importante de la demeure impériale. Aujourd'hui surtout qu'il est déblayé dans les trois quarts de sa superficie, le doute n'est plus possible sur la destination de cet édifice. Il faut y reconnaître un *stade*, sorte de cirque réduit servant seulement aux exercices gymnastiques et aux courses à pied. Le voisinage de bains, qui sont le complément indispensable des palestres antiques (Vitruve, liv. V, cap. XI), vient donner encore plus de poids à cette définition. Quant à l'époque de la création de l'édifice, les plus anciennes marques de briques entrant dans sa construction remontent à l'époque de Domitien. « Ces marques, ayant trait à Clonius et à Hermès, affranchis impériaux des Flaviens, portent à attribuer à Domitien la construction primitive de l'édifice[1]. »

Cela concorde d'ailleurs admirablement avec certains textes d'auteurs latins. Suétone (*Domit.* 5) attribue à Domitien la construction d'un stade à Rome. « On lui doit aussi le forum qui porte aujourd'hui le nom de Nerva; le temple de la famille Flavia; un STADE, un théâtre lyrique, une naumachie, etc. »

D'ailleurs on donnait des jeux sur le Palatin. Quel lieu plus favorable par sa forme? Suétone, auquel nous revenons toujours, nous apprend que Domitien en créa de nombreux qu'il présidait en grande pompe. « Il fonda, en l'honneur de Jupiter Capitolin, un concours quinquennal de musique, de courses de chevaux et *d'exercices gymnastiques* où l'on distribuait plus de couronnes que de nos jours. On y distribuait aussi le prix de la prose grecque et latine. Il y avait encore un concours pour le chant et la harpe, un autre pour les chœurs de harpe et de chant; un autre enfin pour la harpe sans la voix. *L'on vit jusqu'à des jeunes filles* LUTTER DANS LE STADE *pour le prix de la course* (in stadio vero cursu etiam virgines). *Domitien présida lui-même à ces jeux*, avec la chaussure militaire, une toge de pourpre à la grecque et une couronne d'or sur laquelle étaient gravées les images de Jupiter, de Junon et de Minerve. Il avait à ses côtés le grand pontife de Jupiter et le collége des prêtres Flaviens, tous vêtus comme lui, si ce n'est que, sur leurs couronnes, ils avaient de plus son portrait[2]. »

Pline (*H. N.*, XXXV, 2) nous donne des indices sur la décoration que l'on adaptait aux palestres : « On consacre des écussons de bronze, des effigies d'argent; insensible à la

1. Lanciani, *Guid. Palat.*, p. 84.

2. Suét., *Domit.*, 4

différence des figures, on change les têtes des statues, et là dessus, depuis longtemps, courent des vers satiriques, tant il est vrai que tous aiment mieux attirer les regards sur la matière employée que de se faire reconnaître....... Ces mêmes gens ornent les palestres, les salles d'exercices, de portraits d'athlètes. »

L'édifice qui nous occupe a la forme d'un grand rectangle de 48 mètres de large sur 160 mètres de long, terminé au sud par un mur courbe auquel sont adossées des constructions à deux étages, dont la façade, regardant le cirque Maxime, se reliait à la grande loge curviligne adossée à la maison d'Auguste.

15. — *Tribune impériale.*

Sur le côté oriental, vers le milieu, une immense salle demi-circulaire, sorte de tribune dont le sol noble (*piano nobile*) correspond à celui de l'étage supérieur de la *domus augustana* ainsi qu'au plan unique du palais des Flaviens, s'ouvrait sur la terrasse d'un portique entourant complètement le stade et dont on reconnaît, sur tout le périmètre, les piédroits encore en place. Ce portique et la tribune elle-même ont donné lieu à des dissertations assez contradictoires. Nous y reviendrons bientôt.

L'étage inférieur de la tribune, situé au niveau de l'arène, est occupé par trois salles, une très vaste au centre et deux latérales plus petites. Les parois de la salle centrale étaient pourvues, jusqu'à la corniche de la voûte, d'un revêtement de marbres aujourd'hui disparus, mais on remarque encore les trous de scellement des crampons qui les reliaient à la grosse construction. La salle doit avoir été praticable jusque vers la fin du XIIIe siècle, époque à laquelle les Frangipani avaient garni toute la partie orientale du Palatin de tours et de courtines. En fouillant, on trouva dans un coin de la salle une trentaine de squelettes d'hommes encore jeunes, aux crânes contusionnés, probablement des guerriers qui périrent dans une des bagarres presque quotidiennes de cette époque agitée. Ces hommes avaient été ensevelis dans la salle qui nous occupe et qui avait encore sa voûte intacte, puisque leurs squelettes furent retrouvés enterrés sous d'énormes fragments de cette voûte, tombée par conséquent à une époque plus récente[1]. Au fond, sous le tympan décoré de fresques à peine conservées, d'une époque de décadence, se voit l'orifice d'un souterrain voûté, encore obstrué aujourd'hui, et qui mettait en communication le sous-sol de l'exèdre avec un dédale d'autres constructions qui flanquent l'angle sud-est de la colline.

La petite cellule à droite de la salle centrale a de gros murs sans ornement. Celle de gauche, au contraire, a des parois ornées de fresques assez élégantes et un pavé en mosaïque blanche et noire, avec des rosaces et des oiseaux. Parmi les graphites dont le revêtement est couvert, on voit une liste de noms suivis chacun d'un chiffre, probablement, dit M. Lanciani (*ouv. cit.*, p. 86), des souvenirs laissés par les lutteurs de leurs exercices dans le stade ou du nombre de leurs victoires.

1. Lanciani, *Guid. Palat.*, p. 85.

Ces salles furent complètement déblayées, dès 1871, par M. Rosa. Une quantité considérable de fragments, fûts de colonne, chapiteaux, bases, architraves, moulures, morceaux de marbre, etc., se rapportant soit à l'ordonnance du portique, soit à l'exèdre, furent exhumés au cours des fouilles, et sont encore visibles sur place au devant de la tribune.

Celle-ci se composait d'abord d'un haut soubassement percé de quatre portes qui la faisaient communiquer avec les constructions environnantes. Ce soubassement était surmonté d'un ordre de colonnes de granit rouge oriental, et un assez grand nombre de fûts jonche le sol de l'arène au devant de l'hémicycle. Entre les colonnes, la paroi circulaire est décorée de grandes niches alternativement rondes et carrées qui devaient contenir des statues ou des groupes. Au dessus des piédroits entre les niches, plus haut qu'un défoncement horizontal où devaient être encastrées les queues d'une assise de marbre blanc, probablement l'architrave, retombent des arcs de décharge masqués sans doute par un attique. Les colonnes purement décoratives dont nous avons parlé plus haut, devaient être également surmontées de statues; c'est ainsi que, du moins, nous l'avons compris dans notre restauration. A une certaine distance au dessus des arcs, une suite de trous rectangulaires assez peu explicables, dont quelques-uns d'ailleurs sont bouchés par un calfeutrement en briques de même nature que les parois, pourrait, à la rigueur, indiquer l'encastrement de consoles à la hauteur de la corniche de l'attique que nous avons employé. Mais c'est une simple hypothèse, peu intéressante d'ailleurs, et dont nous n'avons pas tenu compte.

Toute cette grande hauteur ne porte aucune trace de naissance de voûte. C'est donc au dessus que celle-ci a dû commencer. Et elle a dû certainement exister, car, outre la grosseur du mur circulaire, nous avons, comme preuve flagrante, les traces, sur sa paroi extérieure, des conduits qui servaient à l'écoulement des eaux pluviales et qui montent plus haut que le corridor circulaire à voûte ornée de caissons, qui entoure la tribune. Au delà de ce corridor, une grande salle, à voûte également ornée de caissons et décorée de niches, devait avoir son pendant de l'autre côté d'un espace carré, vestibule probable, situé dans l'axe de la tribune, et ouvrant sur un péristyle intérieur. C'est le caractère grandiose de la couverture de ces salles et du corridor qui nous a fait adopter de grands caissons pour orner la demi-coupole dont nous avons couronné l'hémicycle.

D'après M. Lanciani, l'exèdre serait d'une construction postérieure aux murs périmétraux, c'est-à-dire à la conception primitive de l'édifice. Cette opinion serait confirmée par la découverte, dans les fouilles, de marques de briques se rapportant à l'époque d'Hadrien.

Loin d'être de cet avis, une étude plus approfondie de la nature de la construction nous permet d'affirmer que l'exèdre appartient bien à la conception primitive. En effet, jusqu'à environ trois mètres au dessus du sol supérieur, les parois, surtout celle du soubassement des colonnes, qui est la mieux conservée, offrent un style absolument semblable à celui des murs du périmètre, les épaisseurs et autres dimensions des briques

sont identiques; seulement, à partir de cette hauteur, l'épaisseur des briques du reste du monument devient beaucoup moindre, en même temps que les joints beaucoup plus gros montrent une exécution moins soignée. Cela prouverait qu'à une certaine époque, probablement celle d'Hadrien, un événement incertain, peut-être un grand incendie a forcé de reconstruire toute la partie supérieure de l'hémicycle et que les marques de briques précitées proviennent justement de cette restauration.

Nous verrons par la suite que tout l'édifice a dû se ressentir gravement de l'événement hypothétique dont nous parlons; mais il est très probable que les constructions, refaites à la hâte, conservèrent au moins dans leur ensemble les dispositions primitives.

Ainsi la construction ou plus probablement la reconstruction des bains qui se trouvent au sud-est de la tribune dans laquelle nous avons vu la loge (*pulvinar*) d'où l'empereur assistait aux jeux, est également de l'époque d'Hadrien; mais les murs correspondants de l'étage inférieur sont d'une date plus éloignée, très probablement de la période flavienne, et mêlés même à des restes de constructions de l'époque augustale. C'est ce qui nous les a fait comprendre dans notre plan d'état actuel parmi les constructions relatives à l'époque que nous restituons.

16. — *Portique.*

Les murs qui circonscrivent le stade sont déblayés jusqu'à leur base au moins dans les deux tiers de leur périmètre. A une certaine hauteur, le parement en briques cesse pour faire place à une sorte de blocage de pierres légères indiquant l'arrachement d'une voûte qui couvrait le portique entourant le stade. Plus haut, reprend la construction régulière de la paroi supérieure, aux endroits toutefois où cette paroi existe encore, mais suivant un niveau uniforme correspondant à celui du sol de l'exèdre, c'est-à-dire de l'étage noble du palais impérial tout entier.

Nous avons donc ainsi la naissance et l'épaisseur de la voûte du portique, voûte anciennement ornée de grands caissons carrés revêtus de stucs, dont on retrouve la trace en différents endroits, surtout sur la partie courbe au sud, qui est la mieux conservée et dont les murs, au dessus dudit portique, s'élèvent sans traces d'autres voûtes à une très grande hauteur, percés de portes dont le seuil correspond au sol de la tribune. Ceci montre bien que la voûte du portique supportait une terrasse ou promenoir, d'où l'on devait assister aux jeux.

Au rez-de-chaussée, sur la paroi courbe dont nous venons de parler, le revêtement en briques, bien conservé, ne porte pas trace d'adjonctions d'aucune sorte; nous verrons qu'il n'en est pas de même sur les côtés longitudinaux.

A une distance de 6^{m} 70, des piles isolées de 1^{m} 48 de large sur 1^{m} 19 d'épaisseur, ornées sur la face regardant l'arène de colonnes engagées aux deux tiers de 0^{m} 75 de diamètre et espacées d'environ 3^{m} 75 d'axe en axe, constituent les piédroits sur lesquels retombait la voûte du portique. Ces piles, disposées sur un arc de cercle concentrique

à la courbe du mur du fond, sont, ainsi que le noyau des colonnes engagées, construites en briques du même style que le mur lui-même et d'une exécution très soignée. Autrement dit, elles font bien partie de la construction première.

Sur les deux côtés longs du stade, les piles existent dans la même disposition, seulement leur construction est d'une époque postérieure, et à ces piles correspondent, le long de la paroi, des piédroits adossés sans aucune liaison avec la construction primitive qui continue derrière eux avec ses percements de trous d'échafaudages régulièrement disposés. La nature de ces piédroits adossés est la même que celle des piles isolées, c'est-à-dire sûrement d'une construction postérieure, d'autant plus qu'en maints endroits, devant l'exèdre notamment, ces piédroits viennent boucher en partie les portes d'accès des trois salles de l'étage inférieur. (Voyez fig. ci-contre.) Ces remarques furent déjà faites dans le très remarquable mémoire qui accompagne la belle restauration de M. Pascal sur la Palestre palatine [1].

En 1870, époque où M. Pascal rédigea son mémoire, les fouilles étaient loin d'être aussi étendues qu'elles le sont aujourd'hui. Mais, dans une note ajoutée en 1871, l'auteur pressentait déjà l'existence du fait de la reconstruction partielle de l'édifice à une époque indéterminée, reconstruction qui en avait altéré, en quelques endroits, la forme primitive. Il est donc certain maintenant que, contre le dire de M. Lanciani (p. 87), le portique a existé dès le principe, mais que, détruit en grande partie, il a été réédifié avec adjonction des piédroits qui diminuaient la portée de la nouvelle voûte.

Le revêtement des colonnes, dont on a retrouvé quantité de débris, était formé de plaquettes de *porta santa* de peu d'épaisseur sur lesquelles sont indiquées de grossières cannelures. Les bases, en marbre blanc, d'un meilleur style, sont également rapportées et embrassent non seulement la colonne, mais le pilier tout entier. Certaines des ouvertures du portique devaient même être fermées par des balustrades ayant pour socle la continuation moulurée de ces bases, comme le montre une amorce sur un fragment de ces mêmes moulures retrouvé dans les fouilles.

Quoique les bases dont nous venons de parler aient un profil analogue à celui des bases corinthiennes, l'ordonnance était dorique comme le montrent un certain nombre de chapiteaux de marbre blanc, tronqués aux deux tiers comme le sont les colonnes, et s'adaptant, comme proportion, au diamètre supérieur de ces dernières qui, avec leur revêtement, atteignaient, à la base, 0^{m} 90 centimètres.

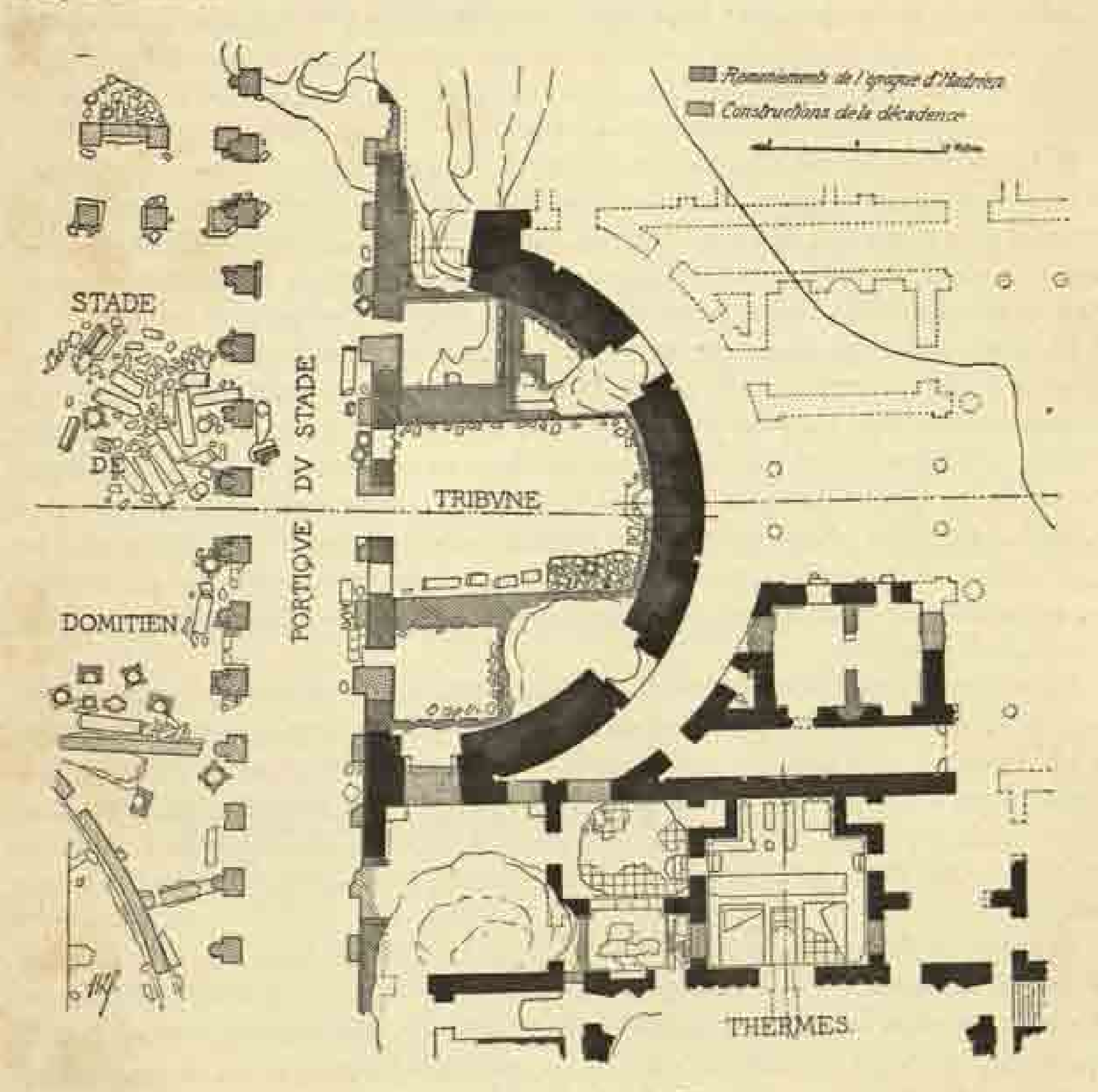
Du portique on descendait à l'arène par deux degrés revêtus de marbre. Devant chaque colonne on retrouve l'emplacement d'un socle ayant dû supporter des statues de gladiateurs ou de lauréats des jeux. Ces socles, portant trace d'un mince revêtement de marbre, sont précédés d'un dallage le long duquel court un caniveau de marbre encore en place à certains endroits et destiné à recevoir les eaux pluviales.

A l'extrémité septentrionale, le motif du portique change. Les piliers s'élargissent et prennent la proportion d'un mur devant clore de ce côté une galerie plus importante.

1. École des Beaux-Arts, Bibliothèque, n° 1403 N.

Trois larges baies y donnent accès, indépendamment des deux ouvertures près des angles qui répètent la disposition de l'ordonnance courante.

Toutes ces piles ainsi que les murs sont détruits à peu de hauteur comme on peut le voir dans nos deux coupes d'état actuel. C'est par hypothèse seulement, et en suivant les mêmes raisonnements que M. Pascal, que nous avons restitué la partie supérieure du portique. Les éléments de la colonne nous donnent la hauteur probable de l'ordonnance. D'autre part, la naissance du berceau ainsi que le peu d'écartement des piliers, nous interdisant l'emploi d'arcades entre les colonnes, nous a fait adopter, comme notre prédécesseur, la plate-bande moulurée régnant à l'intérieur, tout au pourtour, à la hauteur de la naissance de la voûte.



Thermes et stade du palais des Césars.

Mais où nous nous écartons du parti adopté par M. Pascal, c'est en ce qui concerne un second étage de portique, au moins dans la conception primitive de l'édifice. Peut-être, par la suite, ce portique a-t-il existé, alors que l'exèdre, ayant perdu sa destination première, aurait été, comme le croit M. Pascal, un *ephebeum*, une palestre couverte, fermée par conséquent sur son diamètre par un pignon plein ou seulement percé de baies pour l'éclairage. Il était indifférent dès lors qu'un portique passât devant l'exèdre. On a retrouvé, en effet, un certain nombre de colonnes de *cipollin*. Il est vrai aussi, comme le constate M. Pascal, que l'on a eu de la peine à trouver deux chapiteaux semblables qui pussent s'adapter à ces colonnes. Encore, leur exécution plus que grossière dénotait-elle un travail précipité, sinon inachevé.

Selon nous, l'hémicycle était donc bien la loge impériale, d'où Domitien présidait aux jeux comme nous l'avons décrit d'après Suétone (*Domit.* 4), au commencement de ce chapitre. Dès lors, l'hypothèse d'un deuxième étage du portique, venant couper en deux cette grande et noble tribune, paraît absolument inadmissible.

M. Pascal parle de conduits pour l'écoulement des eaux dans les murs du périmètre. Mais il constate aussi que ces conduits n'existent que dans la hauteur du rez-de-chaussée, avouant qu'il n'en a trouvé aucune trace dans le mur du premier étage. C'est tout simplement constater qu'il n'y avait pas de premier étage couvert et que les conduits en question ne servaient qu'à l'écoulement de l'eau de la terrasse d'un portique unique.

Un autre argument donné par M. Pascal à l'appui du second étage du portique est celui-ci : « On voit dans le mur cintré du fond de grands trous également espacés qui paraissent avoir reçu des poutres, » et M. Pascal en fait l'encastrement des filets partant du mur à la ligne des colonnes du second portique. Or nous avons mesuré l'espacement de ces trous, qui est de 1 m 50 d'axe en axe, mesure correspondant dès lors au *plus grand espacement d'axe en axe* des poutres, puisque celles-ci vont forcément, en convergeant, se rapprocher pour poser sur la ligne concentrique des colonnes. Cette simple constatation nous paraît suffisante pour condamner l'emploi attribué aux trous mentionnés plus haut.

Nous croyons plutôt, étant donnée la grande hauteur des murailles circonscrivant l'édifice, qu'ils servaient à l'encastrement de corbeaux ou petites consoles soutenant la saillie d'un bandeau destiné à arrêter le glissement des eaux pluviales le long de ces immenses parois. Nous avons vu, pour des surfaces aussi importantes, l'emploi de bandeaux analogues dans les grands édifices de Rome, entre autres à l'extérieur de la rotonde du Panthéon. C'est d'ailleurs la destination que nous leur avons donnée dans notre restauration du stade.

Hâtons-nous de remarquer que M. Pascal, ne se plaçant pas comme nous à l'époque stricte de la fin du règne de Domitien, a pu se servir, dans sa restauration, d'éléments dont nous prenons au contraire le plus grand soin de nous débarrasser. C'est surtout eu égard à cette époque spéciale que nous nions l'existence du portique du premier étage, portique qui, comme nous avons débuté par le dire, a pu exister à une époque ultérieure.

17. — *Arène.*

Pour terminer la description de notre stade, il nous reste à dire quelques mots de l'arène découverte et de son ornementation.

Il ne semble pas qu'elle fût revêtue d'un dallage; son niveau est déterminé par la base des gradins du portique, par le bord du caniveau d'écoulement et par le plan des couvercles d'égouts disposés sur la ligne de l'axe.

Le déblaiement de la partie méridionale, commencé en 1868 par M. Visconti, fut repris activement en avril 1877, sous la direction de M. Rosa, qui mit complètement à découvert des constructions de la décadence qui altéraient la forme primitive de l'édifice. Leur disposition est celle d'un amphithéâtre elliptique dont le grand diamètre mesure 60 mètres et le petit 30^{m} 44. Le mur qui circonscrit l'arène mesure une épaisseur uniforme de 0^{m} 75 centimètres. De ce mur rayonnent plus ou moins normalement à la courbe d'autres murs de 0^{m} 50 d'épaisseur, parcourant tout le vide compris entre ladite courbe et les restes du portique du stade dont les colonnes sont enclavées dans la nouvelle construction. Le style des ouvrages en brique est celui des époques dioclétiennes et constantines; cela est encore confirmé par quelques timbres de briques extraits des ruines et identiques à ceux des thermes de Dioclétien. On ne peut opposer à cette raison chronologique la particularité que les fondations sont construites avec des morceaux de marbres polychromes ornés de sculptures et même avec des fragments de statues, puisque le même fait s'est vérifié dans les fondations des thermes de Constantin[1].

Sur l'axe du stade, on avait découvert, dès 1868, les restes d'une sorte de bassin demi-circulaire rappelant par sa forme la base d'une *meta*. L'extension des fouilles de 1877 fit retrouver, toujours sur l'axe, une suite de bases ou fondations de piédestaux.

En février 1878, on continua le déblaiement de l'arène, vers le nord, devant l'hémicycle où l'on mit à jour des constructions transversales datant des IVe et Ve siècles. Le terrain n'offrait aucune trace de dallage, sauf un petit espace, pavé à la manière des voies antiques.

Enfin, le mois suivant, on découvrit, toujours sur l'axe de l'arène, deux soubassements de marbre ornés de moulures. Le monument qui surmontait le premier a disparu. Le socle ne mesure pas moins de 1^{m} 30 sur 2^{m} 90 de long. Mais sur le second, mesurant 1^{m} 76 sur 2^{m} 06, on a retrouvé en place un autel rectangulaire ou plutôt un piédestal profilé de moulures, avec bas-reliefs représentant diverses divinités. A ce même endroit, à 1^{m} 35 au dessus du sol antique (environ au niveau de la hauteur du piédestal), gisait, couchée sur un lit d'éclats et de poudre de marbre statuaire, une statue de femme dans un merveilleux état de conservation et dont la tête seule manque. Cette figure, d'un bon style et d'une excellente exécution, mesure 2^{m} 06 de hauteur, y compris sa plinthe circulaire de 0.72 de diamètre. Elle reproduit l'attitude de la statue d'Ostie, conservée au Vatican, qui représente une Cérès.

1. Lanciani, *Notiz. degl. scav. di antich. 1877*, p. 203.

Cette précieuse trouvaille termine la série des découvertes faites dans l'arène du stade et qui montrent que celui-ci, à l'instar des grands cirques, était orné d'une sorte de spina ou, au moins, d'une suite de monuments votifs, statues, ex-voto, répartis sur l'axe de l'arène, et y formant une pompeuse décoration.

Rappelons aussi la découverte, mentionnée par Vacca (*Mem.* 77), d'un grand nombre de torses de femmes armées et d'un Hercule célèbre, aujourd'hui à Florence, et dû au ciseau de Lysippe.

18. — *Thermes.*

Pour terminer ce long mémoire, nous devons dire quelques mots des bains qui accompagnaient le stade et qui sont situés sur sa partie orientale, au sud de la loge impériale. Nous avons vu qu'ils furent reconstruits à l'époque d'Hadrien, époque à laquelle on peut assigner également la reconstruction d'une partie du stade. Ils se composaient, comme on peut le voir sur notre plan, d'une suite de salles aux formes les plus variées, disposées symétriquement par rapport à un axe sensiblement parallèle à celui du stade, et groupées pour ainsi dire autour d'un espace découvert dont une partie du dallage de marbre est encore en place; ce dallage est bordé d'une suite d'ouvertures carrées donnant de l'air et du jour aux constructions de l'étage inférieur devenues le sous-sol du palais.

Presque partout, le double dallage des salles, les hypocaustes, les tuyaux de terre cuite dans l'intérieur des murs, des piscines ou baignoires, viennent affirmer la destination des bâtiments.

Malheureusement les fouilles à cet étage, le seul intéressant, ont été abandonnées, laissant incomplètes les découvertes sur la disposition générale de ces thermes particuliers des empereurs, tandis qu'au contraire, l'étage inférieur, composé le plus souvent d'un dédale de salles informes, superposées, enchevêtrées, aussi obscures au point de vue de l'éclairage qu'à celui de leur destination, a été exploré jusque dans ses fondements.

M. Pascal, dans le mémoire déjà cité, a très judicieusement établi (p. 16) le cas que l'on devait faire de ces substructions, provenant d'amplifications successives faites à différentes époques. Nous ne pouvons que déplorer avec lui le peu de logique qui a présidé à la direction de ces fouilles et conseiller aux archéologues de l'avenir de méditer les réflexions qu'elles lui ont suggérées.

Nous ne saurions trop recommander, comme complément à notre étude sur le stade et ses dépendances, le remarquable travail auquel nous avons tant emprunté.

Rome, 1885 — Paris, 1887.

H. DEGLANE.

PLAQUES FUNÉRAIRES DE TERRE CUITE PEINTE

TROUVÉES A ATHÈNES

(MUSÉE DE BERLIN.)

(PLANCHE 31.)

En 1872, on découvrit à Athènes, derrière l'Orphelinat de Hadji Kosta, un tombeau de femme contenant une série de plaques de terre cuite d'ancien style attique, décorées de sujets funéraires. Ces plaques, trouvées à l'état de fragments, furent acquises en 1875 par le Musée de Berlin. C'est là que j'ai eu l'occasion de les examiner, et que j'ai pu prendre le calque de quelques morceaux. Jusqu'ici, ces monuments sont restés inédits; ils ne sont connus que par la description qu'en a donnée M. Furtwængler, dans son catalogue des vases de l'*Antiquarium*[1]; ils seront certainement publiés quelque jour avec tout le soin qu'ils méritent. En attendant mieux, il m'a semblé qu'il y avait quelque intérêt à reproduire ici, ne fût-ce que par de simples dessins au trait, d'importants spécimens de la céramique athénienne. Pour les descriptions qui suivent, je dois beaucoup à l'amicale obligeance de M. E. Pottier, qui a bien voulu me communiquer des notes prises par lui au cours d'un voyage à Berlin, pendant l'automne de l'année dernière; ces renseignements m'ont permis de compléter sur plus d'un point les observations que j'avais recueillies.

Les fragments conservés appartenaient à une série de douze plaques, offrant des dimensions inusitées; elles mesuraient 0.37 centim. de hauteur, 0.43 centim. de largeur, avec une épaisseur qui varie entre 0.025 et 0.03 centim. Contrairement à l'usage suivi le plus souvent pour les tablettes votives en terre cuite, on n'y remarque aucune trace de trous de suspension; il est donc impossible d'admettre que ces monuments avaient été suspendus aux parois du tombeau. En outre, la direction des méandres tracés à la partie supérieure des plaques, et qui courent tantôt à droite, tantôt à gauche, indique qu'elles formaient deux suites distinctes, disposées comme des frises. M. Furtwængler pense qu'elles pouvaient être encastrées dans les parois de la tombe[2]. J'inclinerais plutôt à croire, avec M. Pottier, qu'elles faisaient partie de la décoration

1. *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium*, nos 1811, — 1826. Cf. Rayet et Collignon, *Hist. de la Céramique grecque*, ch. X, p. 148-149. Dumont et Chaplain, *Les Céramiques de la Grèce propre*, p. 345, note 4.

2. *Loc. cit.*, p. 345.

du sarcophage ; on aurait ainsi un nouvel exemple d'une disposition qui nous est connue par le sarcophage de Clazomène conservé au British Museum [1]. Des observations faites sur place, au moment de la découverte, auraient sans doute permis de trancher la difficulté ; malheureusement, il en est de cette fouille comme de tant d'autres : nous en ignorons les détails.

L'intérêt de ces monuments est capital pour l'étude du rituel funéraire en Attique ; ils représentent, en effet, les différents actes de la cérémonie des funérailles avec un développement qu'on chercherait en vain dans les peintures céramiques de la même époque connues jusqu'ici [2]. Voici, d'après la description de M. Furtwængler, dans quel ordre se succèdent les sujets figurés : 1° L'exposition du corps (πρόθεσις) et la lamentation funèbre (n° 1811) ; 2° Suite de la lamentation (n° 1812) ; 3° Scène dans l'intérieur du gynécée (n° 1813) ; 4° Le transport du corps (ἐκφορά) (n° 1814) ; 5° Le convoi funèbre, comprenant des femmes et des hommes à pied (n°s 1815-1818), des chars (n°s 1819-1823), des cavaliers (n°s 1824-1826). Nous ne décrirons en détail que les morceaux dont nous donnons le dessin.

1. Frag. *a. b. c.* (ci-contre). Ces quatre fragments proviennent de la plaque où était figurée la πρόθεσις ; il n'y a de conservé que l'angle inférieur de gauche et une partie de l'angle inférieur de droite. Mais on restitue sans trop de peine les lacunes, grâce aux peintures d'ancien style attique où la même scène est figurée [3]. Pour ne parler que des plaques funéraires, on connaît celle du Louvre [4] et celle beaucoup moins complète du Musée de Copenhague [5]. Ici, la composition paraît être la même que dans la plaque du Louvre. Les potiers suivaient sans doute un type convenu pour ce genre de sujets, et la seule exigence que pouvaient formuler les parents du mort portait, suivant toute vraisemblance, sur la nature du sexe attribué à l'image du défunt. Conformément aux prescriptions de la loi de Solon [6], l'exposition du corps a lieu dans l'intérieur de la maison ; c'est ce qu'indiquent les deux colonnes à chapiteau dorique figurées à droite

1. *Mon. ined. dell' Inst.*, t. XI, pl. 53. Baumeister, *Denkmæler des klass. Altertums*, I, p. 853. Le Louvre et le Musée de l'École évangélique de Smyrne possèdent des fragments de sarcophages semblables. Si jusqu'ici aucun exemplaire analogue n'a été trouvé en Attique, on connaît tout au moins le rôle que jouait la terre cuite dans la décoration des tombeaux attiques. Cf. sur les tuiles peintes employées à cet usage, Studniczka, *Jahrbuch des arch. Inst.*, 1887, p. 69-72.

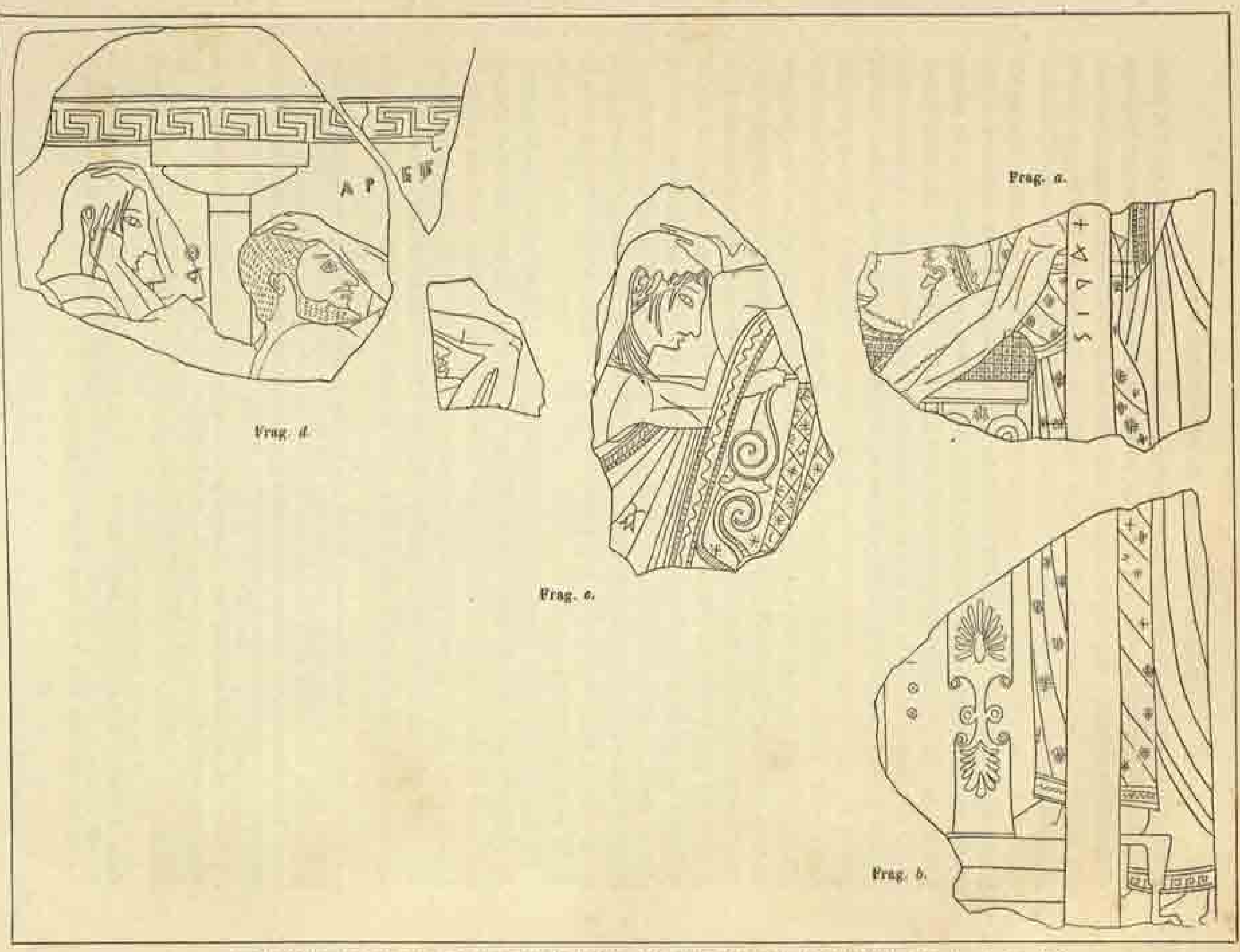
2. Il faut pour cela remonter jusqu'aux vases du style du Dipylon. M. Kroker fait remarquer, à ce sujet, que l'usage de représenter des scènes funéraires est bien attique, et que les plaques de terre cuite offrant les mêmes sujets dérivent d'une très ancienne tradition. *Die Dipylonvasen*, *Jahrb. des arch. Inst.*, I, 1886, p. 125.

3. Ces monuments ont été plusieurs fois énumérés : Benndorf, *Griech. und sicil. Vasenbilder*, p. 6 ; — A. Dumont, *Peintures céramiques de la Grèce propre*, p. 33, note 1 ; — *Catalogue des vases d'Athènes*, p. 41. Il faut y joindre une amphore du Musée de Berlin, du type des *loutrophores* : Furtwængler, *Coll. Sabouroff*, pl. LIII, 4, n° 3990 du catalogue de Berlin.

4. Benndorf, *op. laud.*, pl. I. Cf. Dumont et Chaplain, *Céram. de la Grèce propre*, p. 322, et notre *Hist. de la Céramique*, p. 142, fig. 64.

5. Benndorf, *op. laud.*, pl. II. Cf. le nouveau fragment de cette même plaque, reproduit à la fin de l'ouvrage, p. 121.

6. Démosthène, *c. Macartatos*, § 62, p. 1071. τὸν ἀποθανόντα προτίθεσθαι ἔνδον. Pour le détail des cérémonies funéraires, voir les ouvrages cités dans Hermann, *Lehrbuch der griech. Antiquitäten*, IV, 3e édition, par Hugo Blümner, cf. Pottier, *Étude sur les lécythes blancs attiques*, p. 11 et suivantes.



FRAGMENTS DE PLAQUES FUNÉRAIRES DE TERRE CUITE PEINTE (Musée de Berlin).

et à gauche de la scène centrale; elles sont peintes à l'aide d'une couleur d'engobe blanc jaunâtre, posée sur un dessous noir, suivant la technique familière aux peintres attiques du VIe siècle[1]. Près de la colonne de droite, on aperçoit le chevet du lit funèbre sur lequel est étendue une jeune femme morte, les cheveux ceints d'une couronne gravée au trait, et faite de rameaux de myrte où les baies alternent avec les feuilles aiguës[2]. La tête de la morte repose sur un coussin rouge, au dessous duquel apparaît le matelas (κνέφαλλον, τυλεῖον), décoré d'un quadrillé très fin où s'inscrivent des cercles. Les montants du lit, peints en blanc, et élégamment découpés, ont la même forme que sur la plaque du Louvre; ils sont ornés de volutes et d'incrustations en forme de palmettes[3]; le lit lui-même est exhaussé à l'aide d'une sorte d'estrade à trois degrés. Derrière, et montée sur un tabouret à pieds de lion qui la met au même niveau que le lit, une femme, sans doute une proche parente[4], accomplit un des rites du cérémonial funèbre; inclinée vers la morte, elle soutient de ses deux bras le coussin sur lequel repose la tête. Elle est vêtue d'une robe semée de croix rouges et d'ornements incisés. Plus loin, une autre femme, en long manteau, se tient debout auprès d'elle. Dans le champ, près du montant du lit, on voit une inscription écrite au pinceau, dont il ne reste que les lettres suivantes : ΟΘΙ[5]. Au contraire, l'inscription tracée sur la colonne[6] est profondément gravée à la pointe : ΣΙΑΑ+. C'est certainement un nom propre féminin, tel que Τιμόχαρις ou Φιλόχαρις[7]. Quant à la différence de technique, il paraît possible de l'expliquer. Ce nom est celui d'une des femmes qui figurent dans la cérémonie de la πρόθεσις, et le peintre l'aura ajouté après coup pour donner à la scène un caractère plus personnel.

La même particularité se retrouve dans les inscriptions qui désignent les personnages de l'autre fragment (*d*). Près d'une colonne à chapiteau dorique est une femme qui porte les deux mains à sa chevelure avec l'expression d'une violente douleur. L'inscription ΛΑΘ est gravée avec une telle négligence qu'elle a entamé le bras gauche. De l'autre côté de la colonne, un homme fait les gestes consacrés de la lamentation, une main posée sur la tête, l'autre tendue vers le cadavre[8]. La tête est travaillée avec

1. Cf. les remarques de M. Pottier, dans Dumont et Chaplain, *op. l.*, p. 315. On sait que les potiers corinthiens suivaient une méthode différente et plaçaient les engobes directement sur l'argile. L'emploi de la technique propre aux Attiques se remarque déjà sur le vase François. Cf. Studniczka, ***Jahrb. des arch. Inst.***, II, 1887, p. 155.

2. Schol. d'Euripide, ***Phéniciennes***, 1632 : Εἰώθασι γὰρ στέφειν τοὺς νεκρούς. Cf. Lucien, ***De luctu***, 11 : Καὶ στεφανώσαντες τοῖς ὡραίοις ἄνθεσι, προτίθενται λαμπρῶς ἀμφιεσάντες.

3. Cf. le lit où est couché Dionysos sur une amphore attique à figures noires. Gerhard, ***Auserl. Vasenb.***, pl. CXLII.

4. Cf. les prescriptions de la loi de Solon, Démosth., *loc. cit.*, et celles du décret de Ioulis à Céos, Koehler, ***Mittheil. des arch. Inst. in Athen***, I, p. 145 [μ]ὴ ἐπ[ιέ]ναι δὲ μητέρα καὶ γυναῖκα καὶ ἀδε[λφ]εὰς κα[ὶ] θυγατέρας κτλ.

4. Cf. Andromaque dans les funérailles d'Hector. Ἕκτορος ἀνδροφόνοιο κάρη μετὰ χερσὶν ἔχουσα. ***Iliad.***, XXIV, 724.

5. M. Furtwængler lit ΡΟΟ en écriture rétrograde, et y reconnaît la fin d'un mot... ρθω.

6. La disposition des lettres est parallèle à la colonne, comme sur les plus anciennes amphores panathénaïques.

7. Cf. Fick, ***Die griechischen Personennamen***, p. 140.

8. Cf. sur la plaque du Louvre, la femme désignée par les mots ΘΕΘΙΣ ΠΡΟΣ ΠΑΤΡ[ός]. Benndorf, *op. l.*, pl. I.

un soin minutieux, la barbe et les cheveux sont indiqués par des coups de pointe réguliers et serrés, et les prunelles sont incisées. Quant au type du visage, il offre de frappantes analogies avec une tête en marbre du Musée de Berlin, qui est un des plus curieux spécimens de l'ancienne sculpture attique[1]. On y retrouve la chevelure et la barbe coupées très court, et qui, sur le marbre, sont repiquées à la pointe; la moustache séparée de la barbe, l'œil très ouvert, gros et saillant. Dans le champ, est tracée l'inscription : ΑΡ. ΕΣ. Chose curieuse, tandis que les deux premières lettres sont peintes, les suivantes sont gravées avec une négligence qui accuse une sorte de précipitation. J'y verrais volontiers la trace d'une correction hâtive, faite au dernier moment par le potier qui ne s'est pas contenté, comme l'auteur de la plaque du Louvre, d'écrire tout à loisir auprès des figures les noms impersonnels désignant les degrés de parenté.

Frag. c. D'après le catalogue des vases de Berlin (nº 1812), ces deux fragments faisaient partie d'une autre plaque représentant la suite de la lamentation funèbre. L'un d'eux montre seulement une partie du visage d'un homme barbu, la main gauche posée sur la tête; on aperçoit en outre les deux doigts de la main d'un personnage voisin. Au point de vue de l'exécution technique, l'autre fragment est très digne d'attention. Une femme, les cheveux épars, fait les gestes consacrés par le cérémonial; son manteau à plis alternativement noirs et rouges est orné d'une bordure et de fleurs de lotus incisées sur les plis. Près d'elle, une de ses compagnes était représentée de face. Cette dernière est vêtue d'un costume d'une extrême richesse; l'himation, rehaussé de rouge, est bordé d'une large bande où courent des rinceaux blancs et rouges, et constellé d'étoiles gravées à la pointe dans un quadrillé. C'est un exemple remarquable du luxe que les femmes grecques déployaient dans leur costume au VIe siècle, avant la réforme qui substitue les étoffes simples de laine et de lin aux tissus brodés à la mode orientale. A en juger par ces fragments, le travail de gravure était exécuté avec un art parfait. Signalons, en particulier, un détail de technique qui n'est pas indifférent. Dans la figure vue de profil, l'œil, d'un ovale très allongé, a été incisé sur le blanc de l'engobe. La pupille a été ensuite grattée pour faire reparaître la couleur noire; un trou rond indique la prunelle.

Pl. 31. Cette plaque est la plus complète de toutes; les parties conservées ont pu être rajustées, et les intervalles ont été bouchés avec du plâtre. Ici, la scène se passe dans les appartements réservés aux femmes; M. Furtwængler y reconnaît, avec raison croyons-nous, les femmes qui n'ont pas pris part au cortège et l'enfant de la morte. La composition, très serrée et très pleine, est conçue avec la symétrie chère aux artistes archaïques; pour multiplier les personnages, le peintre a usé d'un procédé très simple

1. Furtwængler, *Coll. Sabouroff*, pl. III, IV. Il serait facile de multiplier les comparaisons avec les peintures de vases. Notons en particulier les analogies qu'on peut constater avec une des figures viriles du fragment de vase signé du nom de Néarchos. Benndorf, *op. l.*, pl. XIII.

qui consiste à les répartir sur deux plans, en réservant le premier pour un groupe de femmes assises.

L'attention se porte tout d'abord sur celle de ces femmes que la richesse de son costume désigne comme le personnage principal. Assise dans une attitude de douloureux recueillement, le menton appuyé sur la main gauche, la tête couverte par l'himation brodé qui l'enveloppe presque complètement, elle semble absorbée dans ses pensées et indifférente à tout ce qui l'entoure. Si, comme on est en droit de le supposer, les différentes scènes figurées sur les plaques de Berlin sont reliées entre elles par un lien logique, il faut reconnaître ici la mère de la jeune femme représentée dans la πρόθεσις. Autour d'elle sont groupées quatre autres femmes disposées avec une parfaite symétrie, au point de vue de l'attitude et de la place occupée dans le plan. Les plus rapprochées du centre s'inclinent légèrement vers la figure centrale comme pour s'associer à sa douleur, tandis que les plus éloignées restent immobiles et silencieuses. La figure de droite a été malheureusement fort entamée par les cassures; on ne distingue plus que le revers de la tête et le corps à partir du buste. Elle est vêtue d'un himation rehaussé d'engobes rouges et d'une robe semée d'étoiles et de cercles; le siège est une chaise à court dossier renversé. Celle de gauche est assise sur un *ocladias* dont les pieds croisés affectent la forme d'une jambe de cheval terminée par le pâturon et le sabot. Quant aux deux femmes qui encadrent la scène centrale, elles sont assises l'une sur une chaise dont le dossier se recourbe en forme de cou de cygne, l'autre sur un siège à pieds de cheval.

Au fond, à l'arrière-plan, des femmes donnent des soins à l'enfant de la morte. L'une d'elles tient sur le bras droit une petite figure vêtue d'une longue robe et d'un chiton, avec des formes anguleuses et raides qui lui donnent l'apparence d'un personnage adulte représenté en raccourci; on observe ici, une fois de plus, cette impuissance naïve à rendre les formes arrondies et potelées de l'enfance, qui apparaît si souvent dans les œuvres de l'archaïsme grec. Au milieu du tableau, une autre femme, fort maltraitée par les cassures, prend l'enfant à deux mains et va le confier à une de ses compagnes qui s'apprête à le recevoir dans les plis de son manteau.

Ainsi conçue, la scène a un charme austère que relève encore un grand caractère de simplicité. Les figures immobiles du premier plan sont empreintes d'une sorte de dignité religieuse, qui contraste avec les mouvements violents des personnages de la πρόθεσις. Ajoutez que le sujet lui-même est une nouveauté dans l'ordre des représentations funéraires. Si l'enfant apparaît quelquefois à titre épisodique sur les vases du Dipylon[1], ici, il joue un rôle beaucoup plus important. C'est autour de lui qu'on s'empresse avec une sollicitude douloureuse; nous voyons quelle place il occupe dans

1. *Annali dell' Inst.*, 1872, tav. d'ag. I. 3. Cf. p. 144, n° 43. Cf. Kroker, *Jahrb. des arch. Inst.*, I, p. 118. Un lécythe à fond blanc du Musée de Berlin montre une femme recevant un enfant des mains d'une suivante, avec l'inscription Δρόμιππος καλὸς Δρομοκλείδου. (*Beschreib. der Vasensam.*, n° 2443, cf. Pottier, *Lécythes blancs*, p. 5, note 1.) Mais la scène n'a rien de funéraire; elle est empruntée à la vie quotidienne.

la maison grecque, et les soins dont il est l'objet font songer au vers d'Eschyle où le poète montre dans l'enfant l'espoir du foyer :

ὦ παῖδες, ὦ σωτῆρες ἑστίας πατρός[1].

Au point de vue du style et de l'exécution, les plaques de Berlin sont de fort beaux spécimens de l'ancienne céramique attique ; il n'est donc pas indifférent d'en rechercher la date avec quelque précision. Nous avons déjà noté certains détails de technique, comme l'extrême finesse de la gravure, l'emploi des engobes et du procédé qui consiste à poser la couleur blanche non pas sur le fond de la terre, mais sur un dessous noir ; ce sont là des caractères qu'on trouve déjà dans les peintures du vase François, œuvre d'Ergotimos et de Klitias. Un autre fait mérite d'être noté. Sur la plaque reproduite par notre planche 31, les femmes portent le costume que leur attribuent les anciens peintres de vases attiques : elles ont, outre l'himation, un chiton serré à la taille, avec un revers ou ἀπόπτυγμα qui descend à la hauteur de la ceinture. C'est le vêtement où M. Boehlau[2] reconnaît l'ancien chiton dorique, porté par les femmes athéniennes jusqu'au moment de l'expédition contre Egine, c'est-à-dire, d'après les calculs d'O. Müller, jusque vers l'ol. 60 (540)[3]. Au contraire, sur la plaque du Louvre, plus récente à notre avis, les femmes sont vêtues du χιτωνισκός à larges manches, suivant la mode ionienne. C'est là un indice qui permet de reculer la date des plaques de Berlin jusqu'au temps de Pisistrate.

La comparaison avec les vases signés de noms d'artistes confirme cette hypothèse. Le style des plaques est certainement plus récent que celui du vase François ; or ce dernier appartient, suivant toute vraisemblance, à la première moitié du VIe siècle[4]. Par contre, la sûreté du dessin et le soin de la gravure rappellent de très près la manière de Néarchos et de Skythès, qui a signé une belle plaque à figures noires trouvée sur l'Acropole d'Athènes[5]. Les analogies avec certains vases d'Exékias ne sont pas moins évidentes. Sur les fragments de Berlin, qui représentent le défilé des chars funèbres (n° 1820), deux des chevaux sont désignés par les noms de Σῆμος (ƧOMΞƧ) et de Καλ(λ)ιφόρας (KAΛIΦOPAS) ; on les retrouve, attribués à deux chevaux d'un quadrige, au revers de l'amphore du Louvre représentant la Géryonie avec la signature d'Exékias[6]. Dans la scène de l'ἐκφορά, un des mulets est appelé Φάλιος (ΦAΛIOS) ; c'est le nom

1. *Choéphores*, vers 264.

2. Boehlau, *Quæstiones de re vestiaria Graecorum*, p. 25 suiv. Cf. Hérodote, v. 87.

3. O. Müller, *Æginetica*, p. 72. M. Studniczka admet aussi que le costume dorien a été remplacé par le costume ionien vers le milieu du VIe siècle. *Beitræge zur Gesch. der altgriech. Tracht*; *Abhandl. des arch. epigr. Sem. der Univ. Wien.*, p. 28.

4. M. Studniczka (*Jahrbuch des arch. Inst.*, II, p. 146) n'hésite pas à le placer dans le premier tiers du VIe siècle. Cf. la note de M. Pottier, dans Dumont et Chaplain, *Céramiques de la Gr. pr.*, p. 344.

5. Ἐφ. ἀρχ., 1885, pl. 3.

6. Gerhard, *Aus. Vasenb.*, pl. 107. Klein, *Griech. Vasen mit Meistersignaturen*, p. 38, n° 1.

d'un cheval sur un autre vase du même maître[1]. Enfin, d'autres détails, comme la décoration des rênes ornées de fleurs de lotus incisées, le quadrillé des étoffes, la richesse des engobes, indiquent aussi une tradition très voisine de celle que suit Exékias dans les plus anciens de ses vases[2].

On sait que des travaux récents, fondés sur les découvertes faites à l'Acropole d'Athènes, ont modifié, pour cette époque, la chronologie des vases[3]. Il paraît prouvé que les vases exécutés suivant le système de la peinture noire doivent être reportés au temps de Pisistrate et des Pisistratides : c'est le moment où les peintres apportent, dans le travail de la gravure, cette finesse et cette minutie qui caractérisent la manière d'Exékias. L'auteur des plaques de Berlin est à coup sûr un contemporain de ces vieux maîtres. S'il faut désigner une date plus précise, je ne crois pas qu'on puisse placer ces monuments beaucoup plus bas que la période comprise entre les années 550 et 540.

Max. COLLIGNON.

1. Berlin, nº 1720. Gerhard, *Etrusk. und Camp. Vasenb.*, pl. XII. Klein, *op. l.*, p. 39, nº 3.

2. Cf. sur le style d'Exékias, Dumont et Chaplain, p. 348.

3. Studniczka, *Antenor und die Geschichte der archaischen Malerei*, *Jahrbuch des arch. Inst.*, II, p. 135-168. Cf. Pottier, dans Dumont et Chaplain, p. 356-357, et notre *Hist. de la Céramique*, p. 393-394.

LES INSCRIPTIONS (RÉBUS ET ÉNIGMES)

DE L'ÉGLISE DE SAINT-GRÉGOIRE-DU-VIÈVRE

(Planches 32 et 33.)

Un ecclésiastique distingué de mon voisinage m'apprit un jour que l'église de Saint-Grégoire-du-Vièvre (Eure) porte extérieurement sur l'un de ses murs une inscription singulière et peu intelligible, ayant l'apparence d'un rébus composé de lettres et d'objets figurés.

Un récent évêque d'Evreux, je le savais par M. Louis Passy, avait constaté dans certains édifices religieux la présence d'éléments d'architecture, de sculpture ou d'épigraphie, dont le caractère particulier l'avait étonné et même préoccupé. D'autre part, des signes remarqués sur des monuments, sur les murailles d'Avignon par exemple, passent pour n'être que des marques d'ouvriers. J'inclinais à penser que l'inscription signalée me ferait entrer dans cet ordre d'idées plus simple. Pour sortir de doute, je m'empressai de l'aller relever.

Avant d'en faire la description et d'en essayer l'interprétation, sachons en quel lieu elle se trouve.

La seigneurie de Saint-Grégoire était possédée au XIIIe siècle par les comtes de Vendôme. Au XIVe siècle, leur héritière, Catherine de Vendôme épousa Jean de Bourbon, comte de la Marche. Depuis lors et jusqu'au XVIe siècle, les Bourbon-Vendôme qui aboutissent à Antoine de Bourbon, roi de Navarre, et à Henri IV, ont été seigneurs de Saint-Grégoire et patrons de la paroisse.

Ces deux derniers seigneurs sont-ils restés étrangers à toute action directe sur Saint-Grégoire, par le choix des titulaires nommés à la cure, par ces curés eux-mêmes, ou par l'exercice de leurs autres droits? Sans doute de grandes affaires, les guerres de religion leur ont donné bien de l'occupation et du souci, mais ils ont souvent guerroyé en Normandie — Bernay assiégé et occupé en 1590 par les troupes royales, Pontaudemer tenant en 1592 pour Henri IV et pris par les ligueurs, Arques et Ivry ne sont pas loin — et le Béarnais a fait flèche de tout bois.

A la partie supérieure du mur portant l'inscription et sous le larmier du toit, on voit distinctement les restes d'un bandeau de peinture noire sur lequel se détachaient huit

carrés autrement coloriés. C'était la litre seigneuriale, apposée en guise de nos tentures à l'occasion d'un deuil et accompagnée d'écussons. Il est bien à regretter qu'on ne puisse distinguer s'ils étaient aux armes de France ; ce serait une indication précieuse.

Quels sont le caractère de la muraille et la date de sa construction?

Elle forme le côté sud de la nef et fait face à la place publique, dont elle n'est séparée que par une étroite zone de cimetière en terrasse. L'appareil est quadrillé, à damier, en carrés alternés, les uns de pierre de taille, les autres de silex.

Cet appareil, comme celui losangé de briques rouges et noires, passe pour avoir été surtout employé au XVI[e] siècle, même un peu avant et après.

La partie de mur dont nous nous occupons est percée de trois fenêtres. La forme abaissée, peu aiguë des baies en tiers point, est celle dont l'usage s'est conservé du XV[e] siècle jusque fort avant dans le XVI[e], pour les édifices religieux surtout ruraux. Les bases des pieds-droits des fenêtres et les moulures appartiennent au style flamboyant à son déclin. On sait d'ailleurs que, dans les campagnes, architectes, ouvriers sculpteurs de pierre et de bois retardent de quelques lustres, quant au style, sur leurs confrères des centres artistiques.

L'inscription a-t-elle été tracée en même temps que le mur était élevé? Nous avons, pour nous fournir sur ce point les éléments d'une réponse, la forme des lettres, celle d'une fleur de lis et le costume d'un chevalier.

Les lettres sont gothiques. On sait à quelle époque cette forme de caractères a cessé d'être usitée. A en juger par elles, l'inscription nous reporterait au dernier quart du XVI[e] siècle.

D'autre part, la fleur de lis est fort écrasée, non seulement plus que celle de la période gothique, mais aussi qu'au temps de Louis XII.

Si naïve que soit l'image du chevalier, on a évidemment voulu représenter sur sa tête un chapeau à larges bords, analogue à celui de François I[er] ou d'Henri IV, et différent de la coiffure plus haute de Charles IX et d'Henri III. Le costume du chevalier comporte une sorte de jupe, c'est-à-dire les basques d'une tunique retombant sur les hauts de chausses, ou bien des hauts de chausses non plus évasés par le haut et étroits en bas comme sous Henri III, mais élargis par le bas comme au temps d'Henri IV.

Pourtant il est prudent de placer la date de l'inscription, comme celle du mur, entre les limites d'une assez large période.

Nous savons par là que la muraille et l'inscription sont à peu près contemporaines, mais non si les mêmes ouvriers ont tracé l'une en construisant l'autre.

A première vue, on est tenté de croire le contraire. Il semble avoir été possible sinon facile, à cette hauteur d'environ trois mètres, et hors portée de la main, de creuser après coup dans la pierre les figures et les lettres, puis de remplir ces creux de petits cailloux noirs scellés avec du mortier. N'est-il pas singulier et invraisemblable que les ouvriers constructeurs aient été laissés libres d'ajouter à leur œuvre des représentations

bizarres ou au moins étrangères aux traditions de l'architecture religieuse? Volontiers on supposerait plutôt qu'en un temps où l'esprit sceptique et frondeur serait venu à souffler, où l'église serait tombée en des mains plus ou moins orthodoxes, elles y auraient marqué ces empreintes dont les âges suivants se seraient peu préoccupés d'interpréter ou de critiquer le sens.

En y regardant de plus près, on s'aperçoit que l'assise sur laquelle s'étend horizontalement l'inscription comprend des pierres et des rectangles de silex blancs et noirs, disposés de façons particulières et compliquées qui ne se retrouvent ni plus haut ni plus bas. Que ces combinaisons aient été imaginées dans une intention purement décorative, ou pour tout autre motif, peu importe; il est certain que les constructeurs ont donné à toutes les parties de cette assise un caractère spécial de recherche et de soin, qu'elle est différente des autres assises, non seulement par les gravures des pierres, mais encore par les mosaïques de silex faisant corps avec le mur. Les figures et lettres entaillées dans la pierre l'ont bien été en des places ménagées et réservées, elles ont trouvé leurs cadres sur une ligne préparée *ad hoc*, et constituent avec les rectangles de silex contigus un *tout* fait d'un seul jet.

Si l'on s'étonne du défaut de surveillance ou de la tolérance qui ont permis aux ouvriers constructeurs de placer sur le mur d'une église une inscription dont le sens est mystérieux et dont le caractère ne paraît pas religieux, on doit se souvenir des représentations bien plus hardies que l'on voit à Saint-Taurin et ailleurs, et de tant de sculptures satiriques que nous montrent des monuments chrétiens. Et puis le curé qui a présidé à ce travail n'était-il pas à la nomination d'Henri IV ou de son père, princes peu orthodoxes?

L'inscription proprement dite, la partie centrale qui forme des mots et une phrase, est gravée sur deux pierres au centre de la bande; elle est accompagnée de quatre autres pierres, deux de chaque côté, qui représentent des figures vivantes; chacun de ces deux groupes exprime des sujets, des pensées dont le sens est à découvrir. En plus, deux contreforts de pierre portent en des creux remplis de petits silex noirs, l'un une fleur de lis, l'autre une croix, et sur l'assise des pierres gravées on compte onze rectangles de mosaïques en silex séparant les pierres ou prolongeant l'assise vers la droite. Deux de ces carrés de mosaïque qui la prolongent au delà d'une troisième fenêtre pareille aux deux autres n'ont pu être compris, non plus que cette fenêtre, dans les clichés photographiques.

Quel mode de lecture appliquer à la partie centrale de l'inscription? Elle contient trois mots complets écrits clairement. Ce fait éloigne l'idée de l'emploi d'un alphabet spécial dont il serait nécessaire de connaître la clef et donne à penser que les parties cryptographiques, c'est-à-dire en langage caché, peuvent être, sans ce secours, dégagées ou devinées suivant le procédé usité pour les rébus, jeux d'esprit qui ne datent pas d'hier.

Prenant en considération cette forme fantaisiste de langage, qui, le plus souvent, ne

sert pas à exprimer des pensées bien graves, de bons esprits disent : « Ne cherchez pas plus loin; les auteurs de l'inscription n'ont eu en vue que le malin plaisir d'une énigme donnée à deviner ou peut-être quelque allusion locale. »

En effet, on est tenté de croire à une allusion locale[1]; et ce sera le point d'appui de notre version des représentations symboliques. Que l'allusion doive être transparente, contemporaine, se rattachant par un lien à la localité, soit! Mais pourquoi serait-elle banale et sans nulle portée? Et la phrase énigmatique : encore faut-il la comprendre; elle a un sens. Puisqu'il n'y a pas à le chercher loin, comment ceux qui inclinent vers l'intention la plus simple et la plus naïve n'en peuvent-ils justement pas offrir l'explication?

En sens opposé, d'autres personnes s'aventurent jusqu'à faire entrevoir sous les inscriptions de ce genre des pensées, voire même des injonctions politiques et religieuses beaucoup trop cachées et profondes. Suivant elles, cette cryptographie d'une obscurité seulement relative et intelligible pour des profanes un peu attentifs en cachait d'ordinaire une autre plus technique réservée à des adeptes, d'un sens parfois tout différent et dénommée *le Lanternois* par Rabelais, qui l'aurait employée, sans jusqu'à présent avoir été compris[2]. Ce serait l'application de certains procédés du blason. D'après cette méthode, la tâche de discerner parmi les figures et les mots ceux appelés, dans l'intention du cryptographe, à fournir le texte d'un premier canevas; le choix assez arbitraire à faire des consonnes qui seules ont une valeur; la faculté de remplacer les voyelles par d'autres quelconques, ou même de laisser sans emploi leurs places vacantes et les consonnes qui encadrent ces vides; toutes ces opérations semblent accorder beaucoup de latitude à une imagination ingénieuse et féconde.

Et *pour qui*, à Saint-Grégoire, eût-il été traité d'affaires complexes ressortissant des chancelleries, sur le mur d'une église perdue au fond des campagnes où si peu de gens devaient être initiés à une langue secrète maniable uniquement pour des humanistes et des lettrés? *Par qui*, par quels ouvriers non seulement instruits à un degré peu vraisemblable, mais de plus confidents de l'Église et de l'État, initiés à leurs secrets?

Entre ces deux systèmes, l'un trop négatif, l'autre trop affirmatif, demandons-nous si l'ouvrier, ni sot ni savant, peut-être animé de passions politiques et religieuses ou cédant à quelque suggestion, n'a pas donné carrière à l'esprit gaulois ou frondeur, et comme il est probable, s'il ne s'en est pas tenu à des allusions, à des réflexions, à des souhaits ayant cours de son temps et dans son milieu. En m'efforçant de découvrir son intention, car enfin il faut bien en admettre une, je me livrerai à des déductions

1. Les ouvriers maçons étaient du pays ou du moins paraissent y avoir travaillé en plusieurs endroits. L'église de Saint-Benoît-des-Ombres, la plus voisine de Saint-Grégoire, porte extérieurement sur son mur méridional, dont l'appareil est semblable et construit sans doute vers la même époque, une assise spéciale et distincte de mosaïques et dessins du même genre. Elle est moins importante, ne comprend ni phrase ni figures vivantes, mais seulement des combinaisons de pierres dont le sens, si elles en ont un, nous échappe.

2. Articles de M. d'Orcet publiés par la *Revue Britannique* et par la *Nouvelle Revue*.

que l'on qualifiera sévèrement d'hypothèses; par avance je reconnais ce qui va suivre en grande partie hypothétique, sinon invraisemblable et illogique. Le sujet même exclut la démonstration et la certitude. Nos explications ne sont proposées que faute d'autres meilleures; que celles-ci se produisent et nous renonçons aux nôtres.

Sur la première pierre nous lisons sans hésitation : *Le monde est corrompu*. Le premier et le troisième mot sont en lettres gothiques très lisibles. Le second mot est figuré par la boule terrestre surmontée de la croix, ce qui, sans doute, signifie non seulement le monde, mais le monde chrétien; un *cor rompu* ou plutôt interrompu par le milieu fournit le quatrième mot. La légende de la seconde pierre paraît être *et faux sal*. Le premier mot est en lettres gothiques; le second est figuré par une faux très bien dessinée. Je crois reconnaître dans deux des trois derniers signes les lettres S et L de la première pierre. Le signe intermédiaire entre ces caractères est un A gothique correct à très peu de chose près; il est fermé par le bas, séparé par le milieu, comme on le trouve dans les inscriptions lapidaires du XVIe siècle.

En conservant au mot *faux* un sens d'adjectif, je ne parvenais pas à interpréter d'une façon satisfaisante la fin de la phrase et les lettres SAL. J'avais songé tout d'abord à traduire l'image de la *faux* par un temps du verbe falloir, et à lire *et faut*. Alors la phrase, au lieu de rester une réflexion morale pessimiste et peu neuve, se serait terminée par une conclusion, un conseil d'action moins banal et dont, à cause de cela même, l'auteur du rébus aurait peut-être voulu rendre la figuration d'autant moins claire. En effet, les mots pouvant logiquement suivre le verbe *faut* et compléter la pensée, étaient difficiles à dégager.

En y réfléchissant, en recueillant certaines réflexions utiles, j'ai vu s'ouvrir une voie nouvelle et pu, tout au moins, relier entre elles une série de déductions qui se tiennent.

Si l'on prononce les deux dernières lettres AL, on obtient phonétiquement les deux finales du mot *Israël*. C'était un point de départ sinon un trait de lumière.

Cette observation conduit à remarquer que si la partie supérieure de l'A gothique est un peu incorrecte, c'est que cet A affecte, épouse de façon caractérisée la forme d'un R, ou plutôt contient un R qui le doublerait et lui serait superposé. N'est-ce pas par ce motif que l'angle obtus de la forme gothique est tronqué et remplacé par une ligne droite, que la branche gauche est prolongée au dessous de la barre inférieure, que la branche de droite est infléchie et rentrée par le milieu, ce que l'A n'exigeait pas?

A l'appui de cette hypothèse, disons qu'il n'était pas rare autrefois que des lettres fussent ainsi doublées par juxtaposition, et qu'un auteur de rébus a bien pu se permettre la superposition et même le triplement de la lettre, car on y retrouve aussi un E, ce qui est presque inutile puisque les lettres A et L suffiraient à donner le même son et les mêmes syllabes.

La seule objection serait que l'R et l'E ainsi reconnus se rapprocheraient plus de la forme romaine que de la forme gothique. Mais on n'a pas oublié que l'inscription est

du xvie siècle, c'est à dire d'une période de transition où les caractères romains se substituaient aux gothiques.

Comme le signe placé à gauche représente ou du moins contient certainement un S, nous aurions dès lors les cinq dernières lettres d'*Israël*.

Il ne manquerait plus que l'I. Mais l'S et l'I gothiques sont absolument pareils, sauf que le crochet supérieur de l'S incline à droite et celui de l'I, moins accentué, à gauche. Dans notre lettre, le crochet de droite existe et celui de gauche est justement formé par la pointe de la faux qui vient en contact et se confond avec elle.

Si l'on admet le triplement des lettres *RAE* qui est assez indiqué, on est d'autant plus porté à croire que l'auteur du rébus, usant de ce procédé, y aura eu recours pour les lettres *IS* qui s'y prêtent davantage et les a doublées.

Le nom d'*Israël* serait ainsi complet; mais les trois mots *et faux Israël* ne nous offriraient encore aucun sens.

Il y a lieu de faire remarquer ici que la pointe, le *fer* de la *faux* touche les lettres voisines IS, les pénètre. Ce fait est-il dû au hasard, sans signification, ou n'y a-t-il pas une intention à en dégager? Le *fer* de la *faux* entre dans le mot Israël, et ne devons-nous pas traduire : « *et faut entrer* » ou « *faut faire entrer en Israël* »? Sans doute une ou deux lettres, l'*x* de la faux, l'*r* d'entrer, ne sont pas prises en considération. Mais au xvie siècle, pour les scribes eux-mêmes, à plus forte raison pour des maçons, les lois de l'orthographe étaient peu fixées et peu rigoureuses; les auteurs de rébus, même modernes, n'y regardent pas de près, pourvu que le lecteur trouve à prononcer les mots qu'ils ont en vue.

Il semble qu'à s'en rapporter aux signes et à la prononciation, la phrase qui se dégage soit bien celle que je propose; et ce n'est pas le sens qui pourrait être retourné contre elle; il vient au contraire grandement à l'appui.

Le mot *Israël* peut sans doute se rencontrer dans les textes catholiques; mais d'ordinaire, surtout au xvie siècle, le personnel orthodoxe ne l'employait pas comme synonyme de la collectivité, de la société religieuse, de l'Église romaine. C'est au contraire dans les formes de langage protestantes qu'à cette époque il revient souvent pour désigner l'Église, le troupeau des dissidents. Israël joue de même un rôle considérable dans les origines prétendues hébraïques de la franc-maçonnerie. M. Alfred Maury, qu'il suffit de nommer et auquel j'ai soumis le problème épigraphique, me disait avoir eu par hasard sous les yeux des documents venus de défunts, notamment des catéchismes franc-maçonniques relativement modernes, où se rencontraient ces locutions « *avoir été, entrer en Israël* ». Suivant son expression, la phrase sent non pas le protestantisme, mais la franc-maçonnerie. En ce cas, Israël étant opposé au monde corrompu et indiqué comme remède de la corruption, il serait logique de voir dans la boule terrestre surmontée de la croix, non pas tant le monde en général que le monde chrétien en particulier.

Les deux membres de notre phrase sont séparés par une mosaïque de silex noirs et blancs, dont le nombre, cela est peut-être à remarquer, est de *seize*. Si l'inscription date de l'époque où Henri IV guerroyait en Normandie, à proximité de sa seigneurie, si elle a été exécutée ou inspirée par des amis de ce prince, rien n'empêcherait un traducteur un peu hardi de compléter ainsi la pensée : « *le monde chrétien est corrompu par les seize* (1587-1591) *et faut le faire entrer en Israël.* »

Ici se place un autre fait singulier. En regardant attentivement, on aperçoit au dessous du mot *et*, entre ce mot et l'image de la faux, un trou peu large et peu accusé, qui cependant n'est pas un défaut de la pierre, ni un effet du hasard, puisqu'il contient un petit morceau de silex d'environ un centimètre carré, resté adhérent au fond de la cavité. C'est un point.

Il y a plusieurs raisons de croire ce point fait après coup. Il n'a pas été mis sur la même ligne que les autres lettres ou figures, entre le *t* et la faux, où d'ailleurs sa place ne lui semblait pas avoir été réservée. On dirait que le trou n'a pas été entaillé d'un ciseau assuré ni fait de main d'ouvrier; il semble que l'auteur ne pouvant s'établir assez en élévation, a creusé de bas en haut en étendant le bras. L'entaille n'a pas été remplie solidement ainsi que les autres creux de l'inscription. Enfin on n'y aperçoit aucune trace du mortier rougeâtre composé avec le sable ferrugineux du pays, qui relie les fragments de silex dans les autres entailles et fort visible dans celles d'où quelque silex ont été détachés.

Avec le point la phrase doit se lire : *et point faut faire entrer en Israël.*

D'affirmative elle devient négative. Il est peu probable que l'auteur du rébus se soit ainsi ingénié pour formuler une négation, une protestation qui, en ce lieu écarté, eût passé inaperçue des adeptes seuls capables de la comprendre.

Le point paraissant ajouté plus tard, n'est-il pas la réplique de quelqu'un qui aurait saisi le sens de l'inscription, mais n'y aurait pas adhéré? En ce cas, nous aurions sur de vieilles pierres le spectacle piquant d'une controverse, d'une sorte de polémique.

Si *Israël* doit être pris non dans un sens maçonnique, mais dans celui d'église orthodoxe, de troupeau du Seigneur, l'auteur du point additionnel serait, au contraire, non plus un contradicteur bien pensant, mais un frondeur rempli d'impiété.

Quoi qu'il en soit de la vraisemblance ou de l'exactitude de cette argumentation, je la soumets à la critique avec toute la réserve que la prudence impose et avec le sincère désir d'explications meilleures si je n'ai pas rencontré les vraies.

L'inscription centrale, nous venons d'en juger, se compose en partie de mots condensés ou écrits, en partie de mots figurés en forme de rébus.

Les deux groupes de pierres et sujets qui de chaque côté l'accompagnent et l'encadrent sont-ils également des rébus susceptibles d'être traduits en mots et en phrases, ou des emblèmes à traduire en pensées? J'incline tout à fait vers cette seconde manière de les interpréter.

Il me semble impossible d'admettre que des figures formant encadrement à une inscription d'un caractère précis et nettement intentionnel, aient été choisies au hasard, soient placées là comme un simple ornement sur un pavage, sans signification voulue.

Sur la première pierre à gauche, on voit un cheval qui paraît s'enfuir avec sa bride sur le cou et sa selle sur le dos. Les jambes sont en mouvement de course et même de saut, mais il porte la tête basse comme s'il était épuisé par la course fournie, ou encore comme si tout en galopant il caressait du nez ou attaquait déjà de la dent l'herbe dont il va se repaître.

Une autre pierre à droite, séparée de celle-ci par un rectangle de silex noirs, porte un personnage, certainement un chevalier reconnaissable à son costume, mais surtout à son épée et aux éperons dont ses deux pieds[1] sont chaussés. Visiblement il court aussi et étend le bras vers le cheval comme pour le ressaisir. Le cavalier est désarçonné, il poursuit le cheval qu'il voudrait reprendre, qui se sauve et s'enfuit.

L'idée qui se présente, c'est la bête de somme qui s'échappe, se soustrait à un joug pour paître en liberté, et le cavalier, le maître dépossédé, c'est un chevalier, un seigneur. Que le cheval soit échappé ou simplement fourbu, ajoute M. Passy, l'aspect de ce chevalier à la triste figure, embarrassé devant la monture qui lui fait défaut, fait songer à don Quichotte. Nous touchons à l'époque où Cervantes va dire que la chevalerie est finie. Le maçon le dit peut-être de façon moins bienveillante.

Si ses propres sentiments ou celui qui préside au travail sont favorables au prince seigneur du lieu, peut-être a-t-il voulu, par le cavalier désarçonné et courant après son cheval comme Henri IV après son peuple et après son royaume, commenter et mettre en évidence la misère du temps et la corruption dont l'inscription se plaint. Ce qui porterait à croire que le chevalier n'est pas un seigneur quelconque, mais représente un personnage royal, c'est que l'une des deux pierres se rapportant à lui est surmontée des trois points qui se retrouvent également autour de l'emblème royal, de la fleur de lis gravée sur le plus voisin des contreforts.

L'autre sujet, sur les deux pierres placées à droite de l'inscription, est plus difficile à interpréter ou rendu moins clairement.

La première de ces pierres nous montre un animal furieux, dévorant, qui se précipite la gueule ouverte sur un autre animal déjà à moitié terrassé.

L'agresseur est de forte taille, et si la queue en trompette a pour but et pour propriété de désigner les chiens, c'est un chien; de plus, il est terrible et véritablement enragé. La victime paraît plus faible; et si les auteurs de l'inscription, animés de sentiments pieux, avaient voulu en elle, sous la figure d'un loup, représenter le démon, les vices et les passions mauvaises, il faut convenir qu'ils lui auraient donné un aspect peu redoutable. Le loup offrirait plus de résistance, ferait tête à son adversaire et ne se laisserait

1. L'un des éperons ne s'aperçoit guère parce que les cailloux noirs dont l'entaille était garnie n'y sont plus.

pas attaquer par le dos, fuyant. A en juger par la taille inférieure à celle du chien, par la facilité avec laquelle celui-ci a le dessus, par les oreilles moyennes, le museau pointu, la queue longue et épaisse, ce serait à l'emblème classique de la ruse et de la fourberie, au renard que nous aurions affaire.

Sur la seconde pierre de ce groupe on voit la victime renversée pattes en l'air; un animal vient la flairer et constater sa mort. Cet animal n'est-il plus le chien de la figure précédente parce qu'au lieu d'une queue en trompette il l'a droite et écourtée? Mais comme la bête morte est bien celle qu'on a vue attaquée, qu'il n'y a pas de doute sur son identité et que pourtant elle aussi n'a plus ici sa queue longue et touffue, il faut conclure que son partenaire est resté le même. Il semble trouver que le cadavre d'un ennemi sent bon ou commencer une curée. L'auteur des figures, trouvant que le tableau de la mort suivait et complétait si naturellement celui de l'attaque qu'on ne pouvait plus y voir d'autres acteurs, ne s'est plus donné la peine d'indiquer les caractères distinctifs de leurs espèces avec autant de soin.

Faut-il se borner à voir dans ces scènes de lutte et de mort un simple commentaire de l'aphorisme *homo homini lupus*, les hommes se dévorent entre eux? D'abord un seul des animaux est dévoré, l'autre attaque et triomphe. Ils sont de tailles et d'espèces différentes. A cette interprétation élémentaire et de première vue il convient donc d'ajouter un sens plus précis et moins général.

Une affiliation dont les sentiments s'expriment en langage voilé et qui dès lors se cache, juge toujours prudent de menacer ou de punir ceux de ses membres qui la trahiraient. Le caractère du renard, fourbe, c'est-à-dire capable ou coupable de trahison, son rôle d'exécuté; le caractère du chien, vigilant et préposé à la garde, son rôle d'immolateur, semblent se prêter à quelque hypothèse de ce genre. Des amis défiants auraient-ils voulu donner chez lui, sur son domaine, un avertissement à un personnage, celui d'en face par exemple, le chevalier courant après sa monture et suspecté d'une velléité de défection politique ou religieuse?

Si les auteurs ou inspirateurs de l'inscription ont pris fait et cause pour Henri IV, seigneur de Saint-Grégoire, ils ont pu, sous la figure du renard terrassé, vouloir montrer les sectes opprimées et condamnées sous peine de mort à se cacher, ou encore représenter sinon l'Église, tout au moins la Ligue dont en ce cas, ils auraient souhaité et escompté la défaite. Leur vœu, conforme à l'esprit de la satire Ménippée, eût été de circonstance et plus avouable sur un mur d'édifice religieux.

Si l'on admet qu'il y a idée de fronde et d'hostilité, que cette scène correspond au sujet opposé, le complète et vise sinon l'autre ordre dominant, le clergé, du moins quelque porte-drapeau catholique tel que la Ligue, on pourrait ajouter qu'un fait assez frappant vient fortifier l'hypothèse d'un rapprochement et d'une juxtaposition de ce genre.

Deux contreforts soutiennent le mur qui nous occupe. L'un, celui du côté du chevalier, porte une fleur de lis, emblème du pouvoir civil; l'autre, du côté de la lutte entre

le chien et le renard, une croix, emblème de l'autorité religieuse. Ces deux images sont du même travail que le reste. Elles ont été creusées dans la pierre et remplies de silex noirs.

Si les maçons, en gravant sur les contreforts de pierre ces marques parlantes, ont fait allusion aux *deux contreforts sociaux*, ils n'ont vraiment pas manqué d'esprit. En tout cas, il est difficile d'admettre que, dans une inscription où tout a un sens, la présence des deux emblèmes et leur emplacement soient dus au hasard et sans signification. Au dire de cette école qui traite la vieille science archéologique de routinière et de timide, ce hiéroglyphe, la fleur de lis accolée de trois points, serait presque une signature, la marque distinctive des *turlupins, ter lis points*, affiliation qui aurait survécu à la secte hérétique connue sous ce nom aux XIIIe et XIVe siècles.

Nous venons de parler des maçons; si l'on ne craignait d'aller à l'aventure, on pourrait dire qu'ils ont apposé leur cachet, et montrer sur la première pierre — celle du cheval échappé — *trois* gros points noirs très en évidence, qui ne sont bien que des points, et autour de la fleur de lis, en triangle, trois autres points, les deux supérieurs de forme triangulaire. Cette fois on dirait bien des marques spéciales d'ouvrier, de corporation ou d'affiliation.

Dans les mosaïques de sept[1] carrés de silex où l'on voit des colonnes ou plutôt des bandes noires et blanches alternées, des échiquiers, des pierres carrées surmontées d'autres pierres triangulaires, des triangles disposés de façon compliquée, on pourrait soupçonner encore des signes ou symboles dont il ne nous appartient pas d'expliquer la portée.

Ce ne peut être une décoration dépourvue de sens, car la croix qui termine le groupe des mosaïques en a un. Si l'on demande cette signification aux documents les plus autorisés sur la franc-maçonnerie, ils la donnent. Dans une série de gravures du XVIIIe siècle représentant les rites de l'imitation franc-maçonnique, on est frappé de voir une toile peinte posée à terre[2] reproduire justement parmi d'autres signes, ces bandes noires et blanches alternées, ces damiers de carrés ou de losanges et la croix à l'un des angles de l'échiquier. Un ouvrage en trois volumes, édité à Leipzig et formant une édition améliorée de l'encyclopédie de Lemmings, fournit sur le sens philosophique et déiste des triangles, moral des rectangles, humanitaire on dirait aujourd'hui démocratique des échiquiers, de nombreux commentaires. Est-ce dans cet ordre d'idées que les augures de la maçonnerie interpréteraient un ou deux de nos damiers où les silex d'en haut sont plus petits que ceux d'en bas? Diraient-ils que c'est intentionnellement que les petits ont été placés au sommet au dessus des autres?

1. Deux de ces carrés placés à droite au delà d'une troisième fenêtre n'ont pu faute d'espace figurer sur nos planches. Le dernier se compose de quatre bandes horizontales blanches et noires alternées de trois morceaux chacune. L'avant-dernière porte une bande diagonale de cinq carrés de silex dont deux blancs en bas et trois noirs en haut, accompagnée de trois autres silex noirs, deux en haut, un en bas. Il semble bien que dans ces mosaïques les silex sont disposés trois par trois.

2. Première et quatrième gravures de la série.

Nous donnons pour ce qu'elles valent ces traductions qui ne relèvent pas de nous, et insistons seulement sur la similitude entre ces mosaïques du XVIe siècle et les emblèmes de l'affiliation modernes.

Faut-il reconnaître des tombeaux dans certains rectangles surmontés de triangles qui évoquent l'idée de toitures? La demeure éternelle en style maçonnique emprunte, paraît-il, la configuration d'une maison. Il est à noter que ces mosaïques énigmatiques et d'aspect funèbre sont placées du côté d'un sujet qui exprime la mort — celle du renard. La croix, à laquelle le tout aboutit, n'a rien qui puisse surprendre. Les affiliations secrètes, même depuis qu'elles sont devenues ouvertement hostiles, et à plus forte raison à la sortie du Moyen-Age, alors qu'il n'y avait pas scission patente, ont fait emprunt à la religion; il y avait dans leurs symboles et rites un large mélange d'emblèmes et de souvenirs chrétiens.

Est-il vrai que la maçonnerie, développée en Allemagne d'abord en tant que corporation et affiliation de simples praticiens constructeurs, s'est ensuite formée en secte et groupée autour de doctrines, surtout en Angleterre, et qu'elle ne se serait répandue que plus tard en France?

Si l'idée venait, en présence de notre inscription contemporaine des guerres de religion, que l'hostilité protestante s'y fait jour, il faudrait objecter que son intervention et son influence n'ont pas, en tout cas, dû s'exercer directement. Le protestantisme en général, en France comme en Allemagne, s'est surtout recruté dans les hautes classes qui s'en sont fait un instrument au profit d'une oligarchie de grands seigneurs et aux dépens des autorités suprêmes, église, empire, monarchie. Les Bourbon, Condé, Rohan, Coligny, n'étaient pas dans la voie d'une émancipation démocratique, et il est peu probable, dès lors, que l'idée pût venir à leurs partisans d'en donner des figures, des représentations séditieuses.

Que les troubles politiques et religieux, que les communications avec l'Angleterre, déjà fort révolutionnaire (on l'a bien vu en 1640) multipliées a l'occasion des alliances entre coreligionnaires, aient développé chez nous, plus tôt qu'on ne le croit, une secte philosophique et internationale, il est possible. En ce sens, notre muraille porterait la trace de l'esprit de subversion et de rénovation protestante.

MM. L. Delisle et Alfred Maury, qui ont bien voulu donner quelque attention à ce curieux problème d'épigraphie, font observer qu'historiquement et d'après les documents connus, on n'admet l'apparition en France de la franc-maçonnerie, telle qu'elle existe aujourd'hui, que vers la fin du XVIIe siècle. C'est sa prétention de placer son berceau en Orient et de plonger ses racines dans la nuit des temps. Il est dans la nature des hommes et des sociétés de se chercher, au besoin de se créer des origines et des parchemins antiques. Que l'affiliation moderne se rattache à des corporations antérieures d'ouvriers maçons, pour leur avoir tout au moins, emprunté un langage, des formules, des signes, c'est admis. Que ces corporations se soient au Moyen-Age avancées au delà d'une affiliation technique et professionnelle, voilà ce qu'on ignore.

Sur les murs de plusieurs cathédrales allemandes gothiques, et notamment à Ratisbonne, sur une pierre tumulaire de 1483, on retrouve, paraît-il, la trace positive d'une langue convenue et secrète. Mais on n'a pas exacte connaissance des tendances que ces manifestations cachent et recouvrent. Ne serait-il pas téméraire de voir dans l'inscription de Saint-Grégoire un témoignage analogue d'une époque qui, pour être plus tardive, devance encore d'un siècle la date assignée à l'apparition historique? Ce serait nouveau et à vérifier assurément.

En tout cas, que les corporations ou associations auxquelles appartenaient les ouvriers auteurs de l'inscription aient été ou non purement techniques et professionnelles, leurs membres usaient dès lors de figures, de signes et semblent avoir formulé des sentiments que l'affiliation moderne a recueillis et dont elle s'est inspirée.

Je ne me serais pas, je le répète, engagé dans cette interprétation si une explication plus évidente s'était offerte et si les déductions, au fur et à mesure qu'elles se présentaient, ne m'avaient paru s'enchaîner par un lien logique et se fortifier les unes les autres. Le procédé de lecture appliqué à l'inscription est sans doute subtil et complexe; mais quoi d'étonnant, au cas où ses auteurs, ainsi qu'il semble, n'auraient pas voulu s'exprimer clairement; et serait-ce par hasard que le sens ainsi dégagé s'accorde absolument avec le caractère des signes qui accompagnent, identiques à ceux de la société moderne?

Tout en essayant de justifier mes hypothèses, j'emploie ce mot à dessein, pour témoigner que je me tiens sur le terrain des recherches et des interrogations.

Mgr Devoucoux, qui était un archéologue consommé, s'est de même exercé sur notre inscription et, m'a-t-on dit dans le pays, lui avait donné une longue attention. Elle a dû avoir sa part dans les perplexités que ce genre d'aperçus avait fait naître dans son esprit. Il serait intéressant de savoir — et peut-être a-t-il laissé réponse sur ce point — si ses réflexions différaient sensiblement de celles qui viennent d'être exposées.

M. L. Passy, qui eut avec lui des entretiens sur ces questions d'histoire et d'archéologie, et qui de son côté a essayé de retrouver sur les monuments la trace des opinions et des traditions des ouviers du Moyen-Age, croit reconnaître aussi dans notre document les signes et les idées maçonniques, je ne dis pas franc-maçonniques dans le sens moderne du mot. Il pense que dans cette voie doivent être cherchées les explications qui nous paraissent et que nous laissons obscures. Cette opinion a trop de valeur pour qu'on ne soit heureux de pouvoir s'en autoriser.

Je ne prétends nullement au mérite d'une interprétation complète ou définitive et me contente d'avoir mis en lumière les caractères très particuliers de l'inscription et appelé sur elle l'attention des hommes compétents et plus capables d'en déterminer exactement le sens.

JOIN-LAMBERT.

LES TRAVAUX D'ARCHITECTURE ET DE SCULPTURE

EXÉCUTÉS POUR JEAN DE FRANCE, DUC DE BERRY

(*Suite*[1]).

(PLANCHE 34.)

VII. — LE TOMBEAU DU DUC DE BERRY.

Comme de tous les princes du Moyen-Age, le duc de Berry s'était préoccupé longtemps de la construction du tombeau sous lequel il devait reposer après sa mort. Il avait tout d'abord désigné la cathédrale de Poitiers pour recevoir un monument funéraire dont il avait fait commencer les travaux; mais il y renonça, car on trouve dans le compte de ses dépenses, en 1383[2], la mention des sommes payées « aux tailleurs de pierre, étant aux journées de Mgr, pour charger les grandes pierres ouvrées en ouvrage de une sepulture qui avoit été faite pour Mgr en l'ostel de feu maistre Pierre Quentin[3] ». Ce transport était occasionné par l'acquisition de la maison de Quentin par le sénéchal du Poitou. Les maçons, Jehan Gessart, Jehan Girart, aidés de leurs manœuvres et du voiturier Guillaume Patron, conduisirent ces pièces à l'hôtel de Vivonne, qui, nous l'avons déjà vu, servait d'atelier aux artistes employés à la décoration du palais de Poitiers. Les sculptures transportées à l'hôtel de Vivonne ont disparu sans laisser aucune trace. On ignore même si elles ont jamais servi pour un autre monument.

Le duc de Berry avait abandonné le projet de faire établir sa sépulture à Poitiers, dans la pensée qu'elle figurerait mieux dans la ville capitale de ses possessions. Divers travaux qu'il fit exécuter dans la cathédrale de Bourges semblent avoir été commandés sous cette influence. En attendant qu'un monument définitif fût construit, il avait fait déposer le corps de Catherine de France, comtesse de Montpensier, dans les caveaux de la cathédrale. Enfin, il obtint du pape Clément VII, en 1391, une bulle favorable au chapitre de Saint-Etienne, dans laquelle il est dit que le duc avait choisi cette église pour la sépulture[4]. Il eût désiré que son mausolée fût placé au milieu du chœur, ce qui eût permis de lui donner de vastes proportions, mais les chanoines, redoutant qu'un monument aussi important ne gênât les cérémonies religieuses, en

1. Voyez *Gazette archéologique*, 1887, page 203.
2. *Archives nationales*, K K. 256 et 257 f. 42.
3. D'après une communication que nous devons à M. Richard, archiviste de la Vienne, Pierre Quentin était lieutenant de Guillard d'Ars, sénéchal du Poitou, en 1359.
4. Raynal, *Histoire du Berry*, t. II, p. 14-38.

nuisant à l'harmonie de leur nef, éludèrent ces proportions par une série de refus persévérants. Ces difficultés poussèrent le duc de Berry à faire construire la Sainte Chapelle de Bourges qui n'était, dans sa pensée, qu'un mausolée grandiose comme celle de Champmol à Dijon. Les premières bulles papales, en faveur de l'établissement projeté, remontent à 1392, mais il ne devait être achevé qu'en 1405 à la suite du mal épidémique qui avait atteint le duc au château de Bicètre, après avoir enlevé son frère le duc de Bourgogne.

On sait aussi que le duc de Berry avait fait sculpter, en 1408, sur le portail de l'église des saints Innocents à Paris, la légende des trois chevaliers et des trois morts. Il y avait fait ajouter une inscription composée de vingt-deux vers, dans laquelle il était dit que le prince avait choisi ce portail pour sa sépulture. Ce projet fut ensuite abandonné et il n'en est pas fait mention dans le testament du duc. (V. du Breul, *Antiquités de Paris*, t. III, p. 834.)

Malgré tous ces soins préliminaires, le tombeau n'avait pas été commencé quand le duc de Berry mourut. Il faut en accuser les troubles politiques qui agitèrent les dernières années de sa vie. Le roi Charles VII, son neveu et son héritier, se chargea d'exécuter les dernières volontés de Jean de France, mais les efforts nécessités par la guerre contre les Anglais, et l'état de pénurie du trésor royal, firent traîner l'achèvement des travaux jusqu'à la seconde moitié du XVe siècle.

La sculpture du monument avait été confiée à Jehan de Cambray, valet de chambre imagier du duc, qui mourut n'ayant terminé que l'effigie de son ancien maître. Ses héritiers ne reçurent le prix de cet ouvrage qu'en 1450, ainsi qu'il ressort d'un document que nous reproduisons en son entier par suite de son intérêt :

« Rôle des parties payées par ordre du Roy, le 27 mars 1450.

« A..... auquel le Roy a fait marchander de parachever la sépulture de monseigneur le duc de Berry, la somme de 600 l. t. pour partie de ce que coûtera la sépulture, outre 600 l. t. qui pour cette cause ont esté paiées sur l'aide précédent et derrenierement mis sus en Languedoc ; cest assavoir : 300 l. t. aux héritiers de feu Jehan de Cambray, en son vivant valet de chambre et ymager dudit feu monseigneur de Berry, qui deue luy estoit pour l'ymaige d'albastre de ladite sepulture qu'ilz avoient dentre eulx et 300 l. t. audit..... pour ceste meme cause. Laquelle somme de 600 l. t. ledit seigneur veut estre paiée et baillée audit..... par ledit trésorier et icelle estre allouée sur la despence de ses comptes et rabattue de sa recepte en rapportant la quictance dudit..... tant seulement.

« Etat des sommes semblablement paiées par Estienne Petit, trésorier du Roy, le 2 avril 1451.

« A..... auquel le Roy a fait marchander pour la sépulture de feu monseigneur le duc de Berry, la somme de 600 l. t., oultre 1.200 l. que le Roy a assignées pour ladite cause es deux aides précédens ; laquelle somme ledit seigneur veut et ordonne lui

estre baillée par ledit receveur maistre Estienne Petit et icelle estre allouée en la despence de ses comptes, par rapportant à présent roole et quictance seulement dudit..... et sans qu'il soit tenu d'enseignier dudit marchié ny aussi de l'ouvrage fait en ladite sépulture[1]. »

Ce document fait naître des espérances qu'il ne satisfait qu'à moitié. Il donne le nom du sculpteur de la figure principale, mais il dérobe celui des artistes à qui l'on doit les autres parties du tombeau. Un renseignement postérieur vient heureusement combler cette lacune. Le roi René d'Anjou se disposait, en 1453, à quitter l'Anjou pour aller en Provence. Il se mit en route dans la première quinzaine de mai et son trésorier s'est chargé de nous transmettre le compte des dépenses faites pendant le voyage. Le 15 mai, il était arrivé à Bourges et il donnait à Philippe Soumain, le concierge de monseigneur l'Argentier, une gratification de XXII s. t. VI d. par considération de ce qu'il avait visité l'hôtel. Cette visite eut lieu par conséquent peu de temps après la condamnation de Jacques Cœur.

René alla ensuite visiter l'atelier où l'on sculptait les ornements du tombeau du duc de Berry et son trésorier inscrivait sur son registre : « A Estienne Bobillet et Paoul de Mosselemen ymaigiers ledit jour, CX solz a eulx donnez par ledit seigneur pour considération de ce qu'il a visité certain ouvraige que ilz font dalbastre pour la sépulture de feu monseigneur de Berry[2]. »

La présence à tout le moins d'un artiste flamand à Bourges vient expliquer le style bourguignon-flamand que portent les sculptures du tombeau du duc de Berry. Ce caractère spécial, qui avait été signalé par plusieurs critiques, serait encore établi d'une manière plus précise, s'il en était besoin, par deux lettres du roi René, datées de 1459 et adressées aux membres de la Cour des Comptes, en leur recommandant de s'adresser, pour terminer la sépulture, aux ouvriers flamands qu'il avait vus à Bourges et qui venaient de terminer le tombeau du duc de Berry[3].

Nous suivrons encore René d'Anjou qui était arrivé, le 18 mai, à Saint-Pourçain dans le Bourbonnais. Il y rencontrait Jacques Morel, soit que ce sculpteur ait été appelé par lui, soit qu'il ait exécuté dans cette ville le tombeau de Charles de Bourbon et d'Agnès d'Auvergne dont il avait été chargé en 1449. A la suite de cette entrevue, Jacques Morel fut envoyé à Angers, examiner la sépulture que le roi René faisait sculpter par les imagiers Poncet. Morel fut postérieurement chargé de terminer ce dernier monument, et il mourut en 1459, avant son entier achèvement. La première relation entre le roi-artiste et le sculpteur est ainsi constatée dans les dépenses du voyage d'Anjou en Provence :

1. Dufresne de Beaucourt. Supplément aux preuves de la Chronique de Mathieu d'Escouchy (*Annuaire-bulletin de la Société de l'Histoire de France*, t. II).

2. Blancard, *Inventaire des archives départementales des Bouches-du-Rhône*.

3. Lecoy de la Marche, *Extrait des comptes et mémoriaux du roi René*, p. 56 et 57, n° 170.

« A maistre Jacques Moreau ymaigier le 18 may, XXXIV livres VII solz VI deniers a luy ordonez par ledit seigneur pour supportacion de sa despence allant à Angiers partant de Saint Poursaint pour visiter la sépulture d'ycelluy seigneur que fait le fils de feu Ponset l'ymaigier. »

Laissons le roi René continuer son voyage pour revenir à Bourges retrouver les imagiers occupés au tombeau de Jean de Berry. On ne connaissait jusqu'ici aucune œuvre de Jean de Cambray, dont diverses circonstances avaient fait oublier la personnalité artistique. Jean de Cambray était né à Rupy, petite ville de la Picardie, voisine de Saint-Quentin. Il fut d'abord connu sous le nom de Jean de Rupy et ne prit celui de Cambray que vers 1375-6 quand il alla travailler dans cette dernière ville. Il figure sur les comptes de la fabrique, parmi les ouvriers exécutant la sculpture du campanile de la cathédrale de Cambray, sous la désignation suivante : « Johannes de Rouppi, tailleur de franque pierre, pro die IIII s.[1] ».

La Thaumassière[2] a pris soin de nous transmettre la biographie de Jean de Roupy. Il raconte qu'après avoir servi dans sa jeunesse Louis comte de Flandre, ce dernier le donna au duc de Berry qui en fit son valet de chambre, et qu'il le devint également du roi Charles VI, qui lui donna en 1413 le collier de l'ordre de la Geneste[3]. Il fut surnommé de Cambray à cause de sa patrie et se fixa à Bourges où il mourut en 1438, après avoir épousé Marguerite Chambellan. Il fut enterré aux Cordeliers, dans la chapelle du sépulcre. Son épitaphe était ainsi conçue : « Cy devant gist Jehan de Rouppy, dit de Cambray, jadis valet de chambre de très haut et très puissant prince Jehan, fils du roi de France, premier duc de Berry, lequel de Cambray trépassa l'an de grâce 1438, et Marguerite Chambellan sa femme, fille de très noble bourgeois et bourgeoise, David Chambellan et Margot de Clamecy; laquelle Marguerite trépassa le 7 septembre, l'an de grâce 1413. Dieu ait leurs âmes et de tous les trépassés. »

L'inscription se tait sur la profession d'imagier et sur les fonctions de valet de chambre que Jehan de Cambray aurait remplies près du roi Charles VI, ce qui porte à croire que la Thaumassière n'avait pas vérifié ce dernier renseignement.

Apparenté à l'une des meilleures familles de la bourgeoisie de Bourges, Jehan de Cambray fut la souche d'une maison qui devint illustre et qui s'efforça de faire oublier les humbles débuts de son fondateur. Il eut plusieurs fils dont l'aîné, s'appelant également Jean, fut nommé pannetier du roi Charles VII, en 1445, et devint, plus tard, conseiller et maître des comptes de Charles de France, duc de Berry et de Guyenne. Son second fils, Etienne de Cambray, chanoine de Bourges, fut ensuite nommé évêque d'Agde. Guillaume de Cambray, fils de Jean II de Cambray, éleva plus haut encore

1. Le chanoine Dehaisnes, *Histoire de l'art flamand*, t. I.

2. La Thaumassière, *Histoire du Berry*, t. XII, p. 1042.

3. Les lettres patentes du roi, données à Paris le 19 janvier 1403, accordent à Jehan de Rouppy dit de Cambray, écuyer, issu et procréé de bonne génération, le droit de porter le collier de la Geneste. *Bibliothèque nationale*, fr. 4834.

la fortune de cette maison. Il était conseiller au parlement, chanoine de la cathédrale, et, en 1493, il fut placé sur le siége archiépiscopal de sa ville natale où il se distingua par sa piété et sa bienfaisance. Il mourut en 1505. La famille de Cambray était en possession, par suite du mariage de Jehan de Cambray avec Marguerite Chambellan, d'un fief portant le nom de tour de Clamecy et relevant de la grosse tour de Bourges. Ce fief prit ensuite le nom d'hôtel de Cambray, il était situé dans le voisinage de l'hôtel de Jacques Cœur.

Nous n'avons rencontré que deux documents relatifs à ce sculpteur dans les comptes du duc. Le premier, remontant à l'année 1387, constate un paiement fait « à Jean de Rupy de Cambray imagier de mond. Sr pour ses gages de 15 francs par mois pour ouvrier de son mestier à Bourges ou ailleurs où il plaira a mond. Sr en certaines choses a luy enchargées faire de son office tant qu'il plaira à Mgr et qu'il vaquera es besoignes de Mgr et non aillieurs, par mandement du 26 septembre 1386 jusques a 1387 et suivant[1]. » Le second renseignement est tiré d'un état de la maison du duc de Berry, pendant les années 1401-1402, dans lequel Jehan de Cambray figure sous le titre de valet de chambre-imagier[2].

On a peine à s'expliquer pourquoi le nom de Jehan de Cambray n'est pas compris parmi ceux des valets de chambre et des autres officiers de la maison du prince[3] qui reçurent des robes de deuil et des legs, lors de ses obsèques en 1416.

L'effigie mortuaire, couchée sur le marbre du sarcophage du duc de Berry, est suffisante pour faire apprécier le talent de Jean de Cambray, en attendant qu'on ait retrouvé d'autres œuvres authentiques de lui. Elle a été exécutée par un ciseau scrupuleux auquel toutes les pratiques de l'art étaient familières et qui savait interpréter la nature avec une exactitude savante. Si la tête accentue brutalement les rides et les traits bouffis d'un vieillard, ce caractère est tempéré par une expression de bienveillance très habilement rendue. Les longs plis du manteau et de la robe sont disposés avec une ampleur magistrale, à laquelle des ornements dorés et des appliques de marbre noir, simulant les taches de l'hermine, viennent ajouter un accent polychromique. Cette belle sculpture rappelle évidemment les ouvrages de l'école bourguignonne, et l'on ne saurait s'en étonner puisque son auteur travaillait pour le duc de Berry en même temps qu'André de Beauneveu[4]. Jean de Cambray doit être placé au nombre des meilleurs disciples de cet admirable sculpteur qui eut tant d'influence sur la rénovation de l'art. Il semble cependant que le travail de l'élève est d'une exécution plus terminée que celui de son maître qui le surpasse d'ailleurs par sa puissante originalité.

1. Bibliothèque nationale, coll. Gaignières, dossier Le Roy. Nous devons la connaissance de ce compte à l'obligeance de M. Ledos.

2. Bibliothèque nationale, fonds français 7855. Communication de M. B. Prost.

3. Bibliothèque Sainte-Geneviève. Compte des exécutions testamentaires et inventaire du duc de Berry.

4. Un document, que nous publierons postérieurement, établit la présence simultanée de ces deux artistes à Bourges en 1387.

Nous avons déjà rapproché de la statue gisante du duc, le monument votif de Notre-Dame-la-Blanche et la vierge des Marcoussis. Nous croyons qu'on peut rattacher à la même école le tombeau de Louis de Bourbon et d'Anne d'Auvergne, qui est conservé dans l'église de Souvigny. Les deux statues qui le surmontent se distinguent par une expression calme et individuelle qui rappelle le monument de Bourges, et les vêtements des personnages sculptés sur le revers des dais placés au dessus de la tête des gisants présentent une grande ressemblance avec ceux des anges qui accompagnaient la Vierge de la Sainte-Chapelle. Par contre, les statues du tombeau de Charles de Bourbon et d'Agnès de Bourgogne, si bien décrites par M. Courajod[1] dans son étude sur Jacques Morel, sont d'un caractère plus mouvementé.

Lorsque Charles VII résolut de faire terminer la sépulture de son oncle, il ne restait plus à exécuter que la partie ornementale du sarcophage et les statuettes qui devaient l'entourer. On sait que la forme des tombeaux élevés en l'honneur des princes de la maison royale était consacrée par l'usage, et les artistes devaient se conformer à l'ancienne tradition remontant au roi Louis IX. C'est à ce travail que furent employés Etienne Bobillet et Paul Mosselmann, sans que l'on puisse faire à chacun la part qui lui revient dans l'ensemble. On ne sait même pas s'ils ont été aidés dans cette besogne par d'autres sculpteurs ; le rédacteur des quittances de 1450 et de 1451 ayant laissé en blanc les noms des parties prenantes avec l'intention probable de les rétablir postérieurement.

Etienne Bobillet est un nouveau venu sur lequel on n'a aucun renseignement. Il faut l'inscrire provisoirement au nombre des ouvriers flamands, sous la responsabilité du roi René. Paul Mosselmann, au contraire, est déjà connu dans l'histoire de l'art. Le comte de Laborde[2] le croyait né à Ypres, mais il n'a donné aucune preuve à l'appui de cette opinion. Si ses débuts sont obscurs, on a retrouvé des documents nombreux sur la dernière partie de sa carrière artistique qui se termina à Rouen. M. Deville[3] a publié les comptes de dépense de la sculpture des chaires de la cathédrale où le nom de Mosselmann se trouve fréquemment cité, et les Archives départementales de la Seine-Inférieure viennent y apporter un supplément d'informations.

Dès l'année 1449, le chapitre de Rouen se préoccupait de l'œuvre des chaires du chœur. Il s'était adressé à un huchier de la basse Normandie, pour lui en confier l'entreprise, mais la démarche resta sans résultat. L'année suivante, il essaya d'attirer à Rouen Jacques Barbelot, célèbre « artifex cathedrarum », résidant à Bourges. Celui-ci se rendit à l'appel du chapitre et il passa marché avec lui le 15 mars 1450, après avoir envoyé le patron de l'ensemble des stalles. Sa mort survenue le 21 janvier 1451 mit cette convention à néant, et le chapitre dut s'aboucher postérieurement avec un

1. L. Courajod, *Jacques Morel*, *Gazette archéologique*, 1885.

2. De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, t. I, p. CXIX.

3. Deville, *Les tombeaux de la cathédrale de Rouen*; de Beaurepaire, *Inventaire des archives départementales de la Seine-Inférieure*.

autre huchier Laurent (6 décembre 1458), en même temps qu'il essayait d'embaucher des ouvriers menuisiers à Sausseuse et à Saint-Evroult. Ce n'est qu'en 1457 que le travail suivit une marche régulière, lorsque Philippot Viart passa marché pour l'entreprise de cette boiserie. Il s'adjoignit comme ouvriers Jehenne Liénard, Laurent Isbre, Flamand, celui, sans doute, qui était entré en pourparlers avec le chapitre et qui portait le nom d'Ypres, sa ville natale. Ce dernier était chargé de sculpter les branches et les épis en forme de feuilles de choux et de cardons. L'imagier, chargé de sculpter les figures, était Paul Mosselmann, qui venait de terminer ses travaux de Bourges et qui exécuta vingt-quatre statuettes d'apôtres, un nombre égal d'anges et les ornements de six sellettes. En 1461, l'œuvre n'avançant pas suffisamment, Philippot Viart fut envoyé au pardon à Saint-Denis et visita à Paris les ateliers de son métier pour attirer à Rouen d'autres ouvriers. A la suite de ce voyage, il engagea Piétrequin Fressel et François Trubert, habile imagier, qui termina une figure de sainte Catherine, l'Annonciation, la Trinité et un Docteur de l'Église au prix de XXV sols par statuette. Il sculpta au même prix les figures des Sept vertus. Pendant cette même année (1462), Mosselmann entaillait les images de saint Philippe, de saint Jean l'Évangéliste, de saint Jacques le Mineur et de saint Pierre, moyennant XX sols la pièce. En 1463, Paul Mosselmann fit les images d'Abraham, de David, de saint André, de saint Luc, de saint Mathieu et de saint Marc, tandis que Trubert exécutait celles de saint Denis et de ses deux compagnons, de saint Côme et de saint Damien. Parmi les ouvriers figure un nouveau venu, d'origine germanique, Thomas Almant. Dans le cours de l'année 1465, commençait une série de difficultés entre le chapitre et Philippe Viart que l'on accusait d'être trop lent à remplir ses obligations. Un marchand de bois hollandais, Fredig Franzone, fournit au chapitre 600 pièces de bois d'Irlande au prix de XXX l. X s. pour la menuiserie des sièges. Le huchier Guillaume Basset se rendit successivement à Abbeville, à Montreuil-sur-Mer, à Nivelle en Brabant, à l'abbaye de Sercamp, à Hesdin, à Bruxelles, à Lille en Flandre, à Tournay, à Douay, à Arras et à Amiens, partout où l'on pouvait espérer trouver des ouvriers de hucherie. Peu de temps après, il retournait en Picardie, dans le même but, avec maître Laurent. De son côté, le chapitre rappelait à Rouen Nicole le Chevalier, huchier d'Andely, pour prendre son avis. François Trubert ne paraît pas avoir travaillé pendant cette année, mais Mosselmann, tailleur d'images, demeurant en la paroisse de Saint-Maclou, est porté sur les comptes pour la sculpture de six lampettes placées dessous les piliers souspendus des chaires et pour deux images de saint Etienne et de saint Laurent. Ce fut encore lui qui continua en 1464-1467 la sculpture des stalles et qui l'augmenta des statuettes de saint Christophe et de saint Vincent. L'année suivante, la mésintelligence latente entre le chapitre et Viart aboutit à une rupture complète. Le chapitre donna congé aux ouvriers qui travaillaient sous ses ordres; il fit fermer son atelier et saisir les biens de Viart et ceux de sa femme comme garantie de ce qu'il lui devait. Jean Nermen et son frère,

huchiers, ayant été chargés d'aller en Picardie y chercher de nouveaux ouvriers, ramenèrent de Cambray, Jean Raymond accompagné de sa femme et de ses trois fils qui furent attachés à l'œuvre des chaires.

A la même époque (1467), survint le décès de Paul Mosselmann, qui acheva la désorganisation de l'entreprise. Le chapitre dut procéder à une nouvelle adjudication. Ce fut Pierre Remond qui en fut chargé en 1468, moyennant la somme de 981 livres. L'un de ses ouvriers, le huchier Triboulet fut envoyé à Abbeville porter des lettres du chapitre à Guillequin et à Hennequin, ouvriers en images et en minure de bois afin qu'ils viennent ouvrer en l'ouvrage desdites chaires. Un autre huchier, Guillaume le Guistre, alla à Cambray, à Douai et à Bruxelles pour voir s'il trouverait aulcuns ouvriers de hucherie. Enfin Guérardin Roulland, maître des œuvres de la cathédrale, retourna à Abbeville et décida les tailleurs d'images Hennequin et Gérard à venir achever les sculptures des chaires.

Le chapitre avait également commencé, en 1465, l'entreprise d'une grande chaire épiscopale qui devait compléter la décoration du chœur. Le maître de l'œuvre fut le huchier Laurent Adam, qui vint d'Auxerre en tracer le patron sur un parchemin, et qui dut retourner dans cette ville pour terminer un travail qu'il y avait commencé. Guillaume du Chastel, Flamand, ouvrier en meneure de bois, et Jacques Thouroulde, tailleur d'images et de feuilles de maçonnerie, furent chargés de sculpter les ornements de ce monument pendant l'absence d'Adam. L'année suivante (1467-1468), Adam était revenu prendre la direction de l'entreprise et il embauchait les deux sculpteurs Hennequin d'Anvers et Jean de Cologne, avec l'aide desquels il termina, en 1469, ce chef-d'œuvre de menuiserie qui fut détruit à l'époque de la Révolution.

Les sculptures faites par Mosselmann pour les stalles du chœur n'étaient pas le seul ouvrage qu'il eût exécuté pour la cathédrale. On trouve encore dans les comptes du chapitre, la mention d'un crucifix de bois commandé à l'artiste pour servir le jour du vendredi saint (1466). Peu de temps avant sa mort, il plaçait dans la salle du chapitre plusieurs images de pierre, dont une de Notre-Dame, de trois pieds de haut, une autre de saint Romain et deux statuettes représentant des archevêques de Rouen. Le fils de notre sculpteur, Guillaume Mosselmann, avait suivi son père à Rouen et s'y fit recevoir maître-peintre. Il s'y établit définitivement et fut chargé de plusieurs travaux de peinture par le chapitre de la cathédrale.

Ce qui reste des stalles de Rouen n'est pas suffisant pour faire connaître le caractère de l'œuvre de Mosselmann. A une époque assez récente, les dossiers ont été enlevés et il ne subsiste que les sièges sous les lampettes desquels on voit une suite de personnages grotesques et d'ouvriers de diverses professions. Ces sujets, traités avec un profond sentiment de naturalisme, rappellent les sujets inscrits dans les quatre-feuilles de la cour de l'hôtel de Jacques Cœur, et il ne serait pas impossible que Mosselmann eût figuré au nombre des artistes chargés de décorer la demeure du

célèbre argentier. Les bas-reliefs de la chapelle et des cheminées des galeries sont conçus dans le sentiment franco-bourguignon qui a inspiré les plus belles œuvres de notre sculpture au xve siècle. La ville de Bourges était alors un centre artistique très florissant et le duc de Berry y avait attiré un trop grand nombre d'ouvriers du Nord pour qu'il ne restât pas plusieurs membres de cette colonie disposés à entrer au service de Jacques Cœur.

Bien qu'étrangères à notre sujet, les phases de l'exécution des boiseries de Rouen nous ont paru devoir être rappelées, parce qu'en dehors des renseignements relatifs à Mosselmann, on y trouve un témoignage de l'existence d'une école importante de sculpture sur bois qui florissait à Bourges au xve siècle. Plusieurs documents, récemment découverts, permettent d'ajouter au nom de Jacques Barbelot, que nous venons de citer, ceux de Jehan Couturier, menuisier, employé pour la Sainte Chapelle (1462); de Pierre Thevenin, menuisier du duc de Guyenne, pour lequel il avait exécuté divers ouvrages (1454); de Jehan Martin (1447) et de Robinet Amory qui avait entrepris l'exécution du tabernacle des orgues de la Sainte Chapelle et qui mourut avant son achèvement (1465). M. F. André a publié un contrat relatif à la sculpture des stalles du chœur de la cathédrale de Rodez, en 1475, par André Sulpice, menuisier de Bourges où il habitait la paroisse de Notre-Dame de la Fichault. Ce sculpteur se rendit à Mende, en 1462, et il y fit marché avec les chanoines de la cathédrale pour les boiseries du chœur. Il était accompagné de plusieurs ouvriers parmi lesquels se trouvait Jehan Pessemen, également originaire de Bourges. André Sulpice resta dans le Midi où il mourut en 1489, après avoir exécuté les stalles des églises de Béziers, de Marvejols, de Mende et de Rodez[1]. Quelques années après, on comptait parmi les ouvriers travaillant au château de Gaillon, l'imagier Guillaume de Bourges qui sculptait des médaillons de bois et des statues. Parmi les artistes restés ou venus dans la province, on trouve aussi les imagiers Marsault Paule, Pierre Biard, Nicolas Poyron et Joseph Chersalle qui sculptaient les arabesques et les figures de la cathédrale et des hôtels Lallemand et Salvi, sous la direction des architectes Colin Biard et de Guillaume Pellevoysin, son élève. Le plus illustre d'entre eux, Michel Colombe, dont la Touraine et la Bretagne se disputent l'origine, avait la majeure partie de sa famille dans le Berry, où l'on sait qu'il séjourna à diverses reprises.

La sépulture du duc de Berry, terminée vers l'année 1457, occupa pendant trois siècles la partie centrale du chœur de la Sainte Chapelle. Au dessus du cénotaphe, était disposée une armature de fer sur laquelle on étendait un poêle aux anniversaires commémoratifs de la mort du prince. Lors de la démolition de la Sainte Chapelle en 1757, le tombeau fut transporté dans la crypte de la cathédrale. Le procès verbal de cette translation décrit ce monument d'une façon si précise qu'on doit supposer qu'il

1. Compte rendu de la réunion des Sociétés des Beaux-Arts, à la Sorbonne, 1886.

a été dressé pour servir à la reconstruction projetée dans l'église souterraine. Nous reproduisons ce document important, bien qu'il ait été déjà publié par M. Raynal[1].

« Ce mausolée, d'architecture gothique, est très remarquable par la délicatesse de son exécution. Il est établi sur les deux marches du sanctuaire, qui, à cet effet, font retour en avant-corps dans le chœur de ladite église. Son plan est un parallélogramme de 9 pieds 5 pouces de longueur sur 5 pieds 9 pouces 1/2 de largeur[2], formé par un socle de pierre, orné d'un cavet au dessus. La hauteur dudit mausolée est de 3 pieds 7 pouces 1/2 compris ledit socle et la table de couronnement. Les côtés sont décorés de quarante niches circulaires garnies (excepté quelques-unes à qui elles manquent) de figures allégoriques aux vertus du prince et aux regrets des peuples; lesdites niches sont toutes de 5 pouces 1/2 de corde et de 10 lignes de flèche, et elles sont séparées par des piédroits revêtus de pilastres. Lesdits piédroits sont toujours deux rentrants et un saillant pour former alternativement une face droite comme les côtés du parallélogramme entre deux piédroits rentrants et deux pans évasés chacun en sens contraire pour se réunir à un piédroit saillant. Chaque angle du mausolée est formé par une niche dont la face fait un nouveau pan entre deux piédroits saillants qui appartiennent chacun à un des côtés de cet angle. Toutes lesdites niches sont ornées de piédestaux de 7 pouces 1/2 de hauteur et couronnées par des chapiteaux à jour de 11 pouces de hauteur, compris leurs pendants. Le plan des piédestaux de tous les pans est un triangle équilatéral qui a la face du pan pour base, et comme deux pans se réunissent à un piédroit saillant, deux de ces piédestaux y arrivent aussi en formant une surface presque droite de leurs deux côtés extérieurs, qui sont un peu rentrants vers ledit piédroit saillant. Les piédestaux des faces droites sont circulaires. Le plan des chapiteaux à jour est semblable à celui des piédestaux des pans et ils présentent toujours un angle en saillie au milieu de toutes les faces.

A. de CHAMPEAUX. P. GAUCHERY.

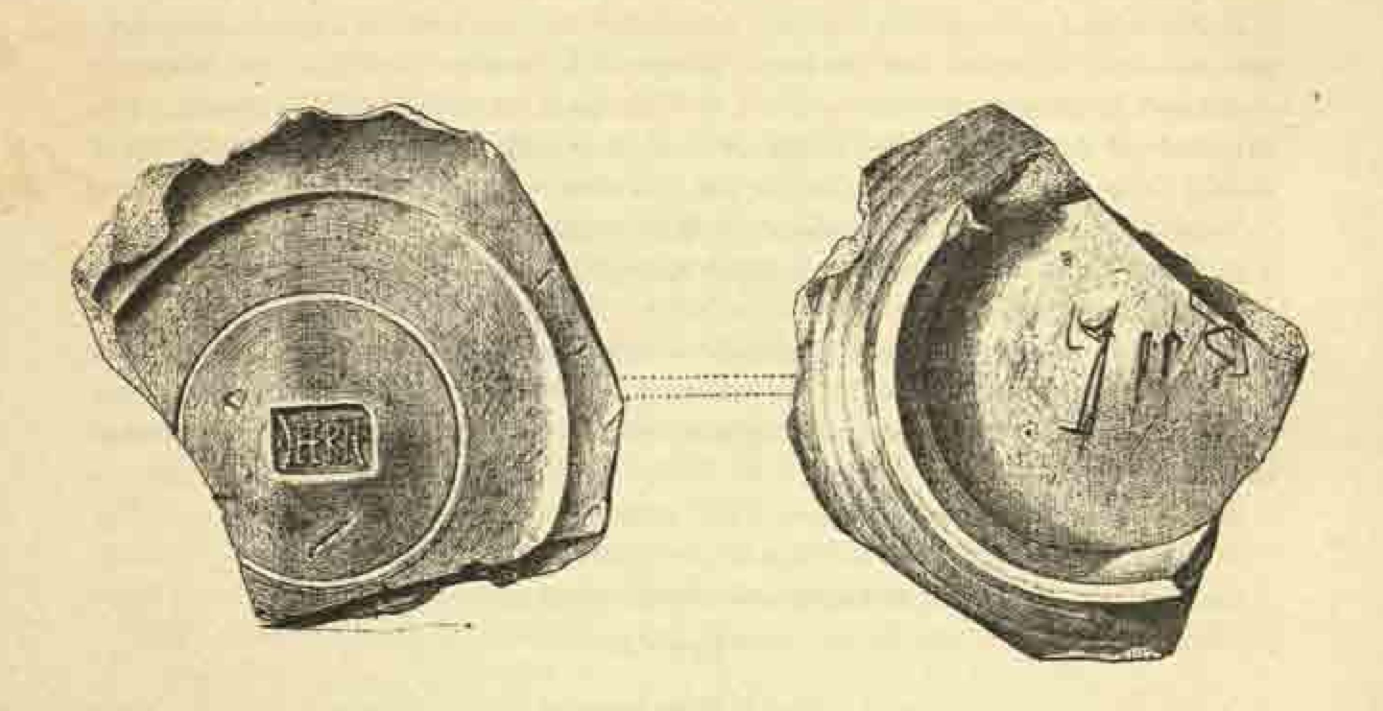
(A suivre.)

1. *Histoire du Berry*, t. 2, p. 515. Ce procès-verbal a péri depuis, dans l'incendie des archives départementales du Cher.

2. Cette dernière mesure a été inexactement transcrite par le copiste du procès-verbal. La largeur de la plaque de marbre noir, qui subsiste encore, n'est, en réalité, que de 4 pieds 9 pouces 1/2

NOTE SUR UNE POTERIE BILINGUE

(LATINE ET NÉO-PUNIQUE) TROUVÉE A SOUSSE.



Il y a quelques années, nous avons publié[1] une série de marques de potiers que nous avons relevées sur des fragments de poteries romaines trouvées par nous à Sousse (Tunisie), dans un champ, au pied de la Casbah.

Le fragment qui fait l'objet de la présente note a été brièvement signalé dans cette série, et nous faisions observer alors qu'il existait, sur le fond extérieur de ce débris, des caractères en graffito, caractères qui nous paraissaient indéchiffrables.

Or, un examen plus attentif nous ayant permis de reconnaître que ces caractères sont néo-puniques, il nous a semblé qu'il était intéressant de revenir sur cette curieuse poterie, les graffiti néo-puniques étant assez rares pour mériter d'être figurés et décrits avec quelque soin.

1. A. Vercoutre, *Céramique romaine de Sousse*, in *Revue archéol.*, 1884, I.

Le fragment en question (voir les figures) consiste en un débris usé du fond d'une coupe plate en belle terre lustrée rouge orange : la cassure est rouge clair et les parois sont assez minces.

1° Sur le fond *intérieur* et au centre se voit une marque de potier romain : elle consiste dans l'empreinte assez profonde d'un cachet rectangulaire, de 0 m 012 de long sur 0 m 01 de haut environ ; l'empreinte montre le mot PHERI, P et E étant liés par une barre transversale représentant l'H. L'inscription est comprise entre deux palmettes, et le tout est compris entre deux petits X. Les X, les palmettes et les lettres sont en relief. La gracilité et la forme des caractères semblent indiquer une assez haute époque.

2° Sur le fond *extérieur* du fragment nous trouvons une deuxième légende, constituée par une série de lettres néo-puniques, gravées à la pointe (graffito) : ces lettres se détachent nettement en rouge clair sur le fond rouge orange lustré de la poterie, mais la pointe qui a gravé ces lettres a subi, de ci, de là, quelques *échappées*, dues à l'extrême dureté de la poterie. Quoique entamée par une cassure, la légende paraît bien entière.

Voici notre déchiffrement, en allant de droite à gauche :

1° D'abord une sorte d'B, dont la panse et la queue seraient tournées à gauche : c'est certainement un *hé* néo-punique ;

2° Ensuite, une sorte de long T, disposé obliquement : il faut y reconnaître un *tau ;*

3° Puis une lettre en forme d'R minuscule, r : c'est probablement un *çade ;*

4° Une lettre constituée par un long trait vertical, doublé en haut et à droite : peut-être un *noun ;*

5° Une lettre en forme d'I grec, où il faut certainement reconnaître un *kaf ;*

6° Enfin, il faut sans doute voir à la fin, tout près du kaf, un petit *lamed.*

La valeur de ces signes, en lettres hébraïques, serait donc :

התצנכל

(3e et 4e lettres douteuses).

C'est tout ce qu'il nous est possible de dire sur ce curieux débris bilingue, inédit, que nous signalons à l'attention des savants rédacteurs du « Corpus » des inscriptions sémitiques.

Dr A. VERCOUTRE.

ULYSSE CHEZ LES ARCADIENS ET LA TÉLÉGONIE D'EUGAMMON

A PROPOS DES TYPES MONÉTAIRES DE LA VILLE DE MANTINÉE

(PLANCHE 35.)

I

On a remarqué que la numismatique de l'Arcadie offre des exemples assez nombreux de l'emploi de types monétaires relatifs à des mythes locaux. On y trouve Artémis perçant d'une flèche le sein de la nymphe Kallisto, qui a son nouveau-né Arcas à côté d'elle ; — deux autres représentations de l'enfance d'Arcas, le héros éponyme du pays ; l'une où il est seul, assis sur le sol ; l'autre où Hermès le porte sur le bras pour le remettre à sa nourrice Maia ; — Aleos ; — Athéna avec Képheus et Stéropé ; — Téléphos exposé et nourri par une biche ; — Déméter Érinys ; — le cheval Arion ; — Pan et la nymphe Syrinx ; — Héraclès et les oiseaux de Stymphale[1].

Dans le présent travail, nous allons essayer de démontrer que c'est à la même catégorie de mythes qu'on doit également rapporter les types de quelques pièces de Mantinée dont nous donnons les dessins sur la planche 35 et dont l'explication a été jusqu'ici cherchée en vain par les numismatistes et les archéologues.

Voici d'abord la description qu'a donnée M. Imhoof-Blumer de ces médailles et de toutes leurs variétés. C'est la plus précise et la plus détaillée que nous en ayons.

1. AR. 19^{mm}, Gr. 5.41 — **MANTI** derrière un homme barbu et coiffé du pétasos, debout à dr., les genoux un peu courbés ; il porte des chaussures rostriformes et une tunique, relevée sous la ceinture en guise de panier, pour y mettre les poissons ; il tient de la main droite un harpon couché sur l'épaule, et de la gauche, verticalement, un second harpon.

℟. Base ou autel carré, orné de trois pilastres cannelés, et surmonté des bustes accolés et drapés des Dioscures à g., coiffés de leurs bonnets et portant la haste couchée sur l'épaule ; devant les bustes, une petite flamme (ou la main levée d'un des Dioscures ?). Dans le champ à dr. **M**. Champ concave. (Voyez notre planche 35 n° 5. La vignette donnée par M. Imhoof est un peu inexacte.)

Après cette description, M. Imhoof-Blumer ajoute que « la figure du droit est sans doute un pêcheur ».

2. Æ. 16^{mm}. — Tête de Pallas à dr., coiffée du casque corinthien. ℟. **MANTI** derrière le pêcheur du n° 1. (Voyez notre planche 35 n° 7.)

[1] Imhoof-Blumer, *Monnaies grecques*, p. 201.

3. Æ. 14 mm. — Même pêcheur avec deux harpons dans la main gauche.

R̸. M-A-N. La seconde lettre est inscrite sur l'autel, qui occupe le milieu du champ ; au dessus, un casque à dr., sans aigrette. (Planche 35 nº 6.)

4. Æ. 14 mm. — Même type à dr.

M-A-N (la seconde lettre au lieu d'être inscrite sur l'autel se trouve au dessus, à la place du casque qui manque ici). Autel orné d'une guirlande (couronne d'olivier). (Planche 35 nº 8.)

Avant M. Imhoof, Eckhel s'était tenu sur la réserve décrivant « *vir pileatus succincto habitu gradiens, sinistra hastam vel scipionem* [1] ». E. Cadalvène, trop hardi, ne craignait pas d'affirmer que le *pilos* et les deux lances, attributs caractéristiques de Dionysos, selon lui, ne pouvaient permettre la moindre (!) incertitude sur l'interprétation du type, copie de la statue de Dionysos Mèliastès (!) dont, selon Pausanias, les Mantinéens célébraient les mystères auprès de la fontaine de ce nom, située à une distance de sept stades de leur ville [2]. Mionnet, dans sa *Description*, imite Eckhel [3] ; mais, dans le *Supplément* [4], il accepte la description de Cadalvène. Leake rappelle que sur l'*agora* de Mantinée s'élevait le monument de Podarès qui se distingua à la bataille de Mantinée ; cependant, après avoir décrit le type en question comme un homme armé de deux javelots portant le pilos conique et une cuirasse ou un court *jacket*, il ajoute que cette armure ne saurait convenir à l'époque d'Epaminondas. Il croit donc que le type représente un héros local des temps mythiques ou peut-être le dieu Arès lui-même [5]. Enfin, M. R. Weil écrivait un peu avant M. Imhoof, que nous n'avons aucune explication sérieuse de ce type ; il lui semble néanmoins positif que le héros et l'autel se rapportent à la reconstruction de Mantinée [6].

Après M. Imhoof, M. Baclay V. Head, en décrivant l'objet que la figure tient dans la main gauche comme étant un harpon (*fisch spear*), paraît accepter l'explication du savant de Winterthur [7]. D'un autre côté, M. Percy Gardner, au lieu de harpons, voit dans la main droite ainsi que dans la main gauche une haste (*javelin*), et l'explication de M. Imhoof ne le satisfait pas complètement, bien qu'il la reconnaisse pour la meilleure [8].

Qu'il s'agisse d'un héros, cela est rendu probable par l'aspect général du type et la comparaison avec des types analogues. Il faut pourtant convenir que M. Imhoof a bien su reconnaître le caractère marin du personnage, mais nous ne saurions avec lui le prendre pour un simple pêcheur : Mantinée était située trop loin de la mer et en outre l'homme porte deux ou trois harpons, selon Imhoof. Or, nulle part, en Grèce où les

1. Eckhel, *Doctrina numorum veterum*, vol. II, 295.

2. Cadalvène, *Recueil des médailles grecques inédites*, p. 206.

3. Mionnet, *Description de médailles antiques grecques et romaines*, vol. II, p. 248, 32. — Voyez Pellerin, *Recueil*, vol. II, pl. xxi, 9.

4. Vol. IV, p. 279, 44.

5. Leake, *Numismata hellenica*, London, 1854 ; *European Greece*, p. 69.

6. Dans la *Zeitschrift für Numismatik*, vol. IX (1882) p. 34.

7. Head, *Historia numorum*, Oxford, 1887, p. 376.

8. Percy-Gardner, *Catalogue of Greek coins in the British Museum*, *Peloponnesus*, Londres, 1887, p. 184, 5, et p. 186, 17. — Voyez aussi Gardner et Imhoof, *Numismatic Commentary on Pausanias*, p. 94, où M. Gardner persiste dans ses doutes.

pêcheurs actuels ont conservé, avec une étonnante fidélité, les usages et les traditions de leurs ancêtres séculaires, je ne les ai vus pêchant avec plus d'un καμάκιον à la fois, bien que je les aie maintes et maintes fois observés. Le caractère marin du personnage nous est clairement indiqué par le pilos et les chaussures rostriformes; c'est ce qu'a bien reconnu M. Imhoof. Mais la certitude à cet égard sera absolue si l'on compare le type de nos monnaies avec la reproduction que nous donnons sur notre planche (n° 9) d'un type de Charon, copié sur un des lécythes blancs attiques[1], qui nous représentent Charon dans le costume d'un simple marin du Pirée[2]. Il est coiffé du pilos, vêtu d'une courte tunique (ἐξωμίς) et il porte des chaussures qui ont exactement cette même forme bizarre qui figure sur nos pièces et qu'on ne rencontre point ailleurs, autant que nous croyons le savoir[3]. Il se tient dans une pose identique à celle de notre héros s'appuyant sur sa rame qu'il vient d'enfoncer dans le fond de la mer pour retenir sa barque près du rivage.

Une fois le caractère marin de notre héros accepté théoriquement comme probable et étant admis qu'il peut tenir, lui aussi, comme Charon, un aviron dans la main droite et non point un javelot, une haste ou un harpon, si l'on examine attentivement les monnaies que nous avons, — surtout les exemplaires que nous avons fait dessiner par un artiste de talent, M. Gilliéron (d'Athènes), parmi lesquelles la mieux conservée, quant à l'instrument que le personnage tient de la main gauche, est la pièce n° 8, découverte dernièrement à Mantinée pendant les fouilles de l'Ecole française et conservée à présent dans l'éphorie générale des antiquités à Athènes[4], — on reconnaîtra avec nous que le héros est bien positivement représenté comme tenant toujours de la main droite un javelot couché sur l'épaule, tandis que de la main gauche il enfonce dans la terre avec effort, comme l'indiquent clairement ses genoux courbés, *un aviron*, dont la partie large est tournée tantôt en haut, tantôt en bas, et qu'on a eu tort de prendre pour un ou deux javelots, sceptres ou harpons.

Qui, dès lors, ne penserait aussitôt à Ulysse, en se rappelant cette partie de la Νέκυια de l'Odyssée, où l'âme de Tirésias prédit à Ulysse combien son retour à Ithaque sera difficile et pénible à cause de la colère de Poseidon dont il avait maltraité le fils, comment il parviendra à tuer les prétendants de sa femme; après quoi le devin ajoute les conseils suivants : « Tu partiras encore (d'Ithaque), tu parcourras les terres *en por-*
« *tant une rame* facile à manier, jusqu'à ce que tu parviennes chez un peuple ignorant
« des choses de la mer, ne mêlant point de sel à ses aliments, ne sachant ce qu'est
« un vaisseau aux flancs coloriés, ni une rame, aile d'un navire. Je vais te dire à quoi

1. Benndorf, *Griechische Vasenbilder*, pl. 27, et Rocher, *Ausf. Lexicon der griech. und röm. Mythologie*, p. 885.

2. Collignon, *Mythologie figurée de la Grèce*, p. 301.

3. Un peu semblables sont les chaussures des figures qu'on voit sur quelques reliefs archaïques de Sparte.

4. Je dois l'empreinte de cette pièce à l'obligeance de mon ami M. Earle Fox, d'Athènes, qui l'a reçu de M. G. Fougères, élève de l'Ecole française d'Athènes, qui dirige les fouilles de Mantinée. Les autres sont de la collection Imhoof, n° 5 (revers), et 7; Photiades, n° 5 (droit); Paris, n° 1-4; Londres, n° 6.

« tu reconnaîtras ce peuple ; garde ce souvenir ; tu rencontreras un autre voyageur « qui croira que sur ton épaule tu portes un fléau : à ce moment, *tu planteras ta « rame en terre* et tu sacrifieras solennellement à Poseidon ἄναξ un bélier, un taureau « et un sanglier, puis tu retourneras en ta demeure et tu immoleras, selon leur rang, « à tous les dieux immortels de saintes hécatombes[1] » :

ἔρχεσθαι δὴ ἔπειτα, λαβὼν εὐῆρες ἐρετμόν,
εἰσόκε τοὺς ἀφίκηαι οἳ οὐκ ἴσασι θάλασσαν
ἀνέρες, οὐδέ θ' ἅλεσσι μεμιγμένον εἶδαρ ἔδουσιν·
οὐδ' ἄρα τοίγ' ἴσασι νέας φοινικοπαρήους,
οὐδ' εὐῆρε' ἐρετμά, τάτε πτερὰ νηυσὶ πέλονται.
σῆμα δέ τοι ἐρέω μάλ' ἀριφραδές, οὐδέ σε λήσει·
ὁππότε κεν δή τοι ξυμβλήμενος ἄλλος ὁδίτης
φήη ἀθηρηλοιγὸν ἔχειν ἀνὰ φαιδίμῳ ὤμῳ,
καὶ τότε δὴ γαίῃ πήξας εὐῆρες ἐρετμόν,
ῥέξας ἱερὰ καλὰ Ποσειδάωνι ἄνακτι,
ἀρνειὸν ταῦρόν τε συῶν τ' ἐπιβήτορα κάπρον,
οἴκαδ' ἀποστείχειν ἔρδειν θ' ἱερὰς ἑκατόμβας
ἀθανάτοισι θεοῖσι, τοὶ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσιν,
πᾶσι μάλ' ἑξείης.

D'après ce passage, je vois sur nos pièces de Mantinée Ulysse caractérisé par son pilos, armé de son javelot pour se défendre pendant son voyage, au moment, où, ayant trouvé l'homme qu'il cherchait, il enfonce aussitôt l'aviron dans la terre. Il le plante soudainement de la main gauche avec laquelle il le portait sur l'épaule (ἀνὰ φαιδίμῳ ὤμῳ). Plus loin, nous donnerons l'explication de ses chaussures bizarres et de son chiton d'une forme encore plus étrange.

II

On nous fera sans doute l'objection que les sources non seulement ne disent pas que l'Arcadie fût le pays indiqué par Tirésias ; mais que, bien au contraire, elles nomment d'autres pays. Voici ce que nous pouvons répondre :

On sait que l'Odyssée d'Homère finit avec le massacre des prétendants et la défaite de leurs amis et parents qui voulaient les venger sur Ulysse. Ainsi Homère lui-même ne nous dit point quel était le pays indiqué par Tirésias, ni comment Ulysse a obéi

1. Homer. *Odyss.* Λ, v. 121-134, selon la trad. de M. P. Giguet, Paris, 11e éd., 1852.

à ses conseils. Il nous donne seulement à entendre qu'une longue série d'aventures est réservée à Ulysse. Voici, en effet, ce que le héros dit à sa femme Pénélope après la mort des prétendants : « O femme ! nous n'avons pas atteint le terme de nos épreuves ; « plus tard, il faudra tenter une entreprise grande et périlleuse, et il est nécessaire que « je l'accomplisse. Ainsi me l'a prescrit l'âme de Tirésias, lorsque je descendis jusqu'aux « demeures de Pluton, pour interroger le devin de Thèbes sur mon retour et sur celui « de mes compagnons..... Le devin m'a ordonné de visiter encore les demeures de « beaucoup d'hommes : « Tu parcourras les terres, me dit-il, en portant une rame, etc.[1] »

C'est donc ailleurs que dans les lignes homériques qu'il faut chercher le nom du pays, théâtre de la rencontre. Un des scoliastes des poèmes homériques, Eustathe, en parlant de ce passage de l'Odyssée, se demande quel peut-être le peuple chez lequel le culte de Poseidon était inconnu, et répond lui-même qu'il s'agit de ceux qui ignorent ce qui est dit plus haut, c'est-à-dire la mer, les aliments qui nous viennent de la mer, les vaisseaux et les avirons ; puis il ajoute que les anciens nommaient quelques pays portant les noms barbares de Bounima et Kelkea où Ulysse a introduit le culte de Poseidon[2]. De Kelkea, nous ne savons rien. Quant à Bounima, nous tenons d'Etienne de Byzance que c'était une ville d'Épire dite τὰ Βούνειμα, fondée par Ulysse près de Trampyia, quand l'oracle lui commanda de venir chez le peuple qui ne connaissait pas la mer[4]. Tzetzès, le scoliaste de Lycophron, répète à peu près la même chose[5]. Outre ces scoliastes, le géographe Strabon applique vaguement les vers d'Homère aux peuples éloignés des côtes maritimes[6] ; mais Pausanias pense que les vers d'Homère s'appliquent bien aux Épirotes[7]. Ainsi, bien que tous ces écrivains de l'antiquité appartiennent à des temps fort récents, nous pourrions, à l'exemple des auteurs modernes et sans plus ample information, admettre que l'Epire est bien le pays indiqué par Tirésias à Ulysse. Pourtant les types des monnaies mantinéennes nous engagent à examiner de plus près la question.

On sait que la suite de l'Odyssée formait la *Télégonie* d'Eugammon de Cyrène, qui

1. Homère, *Odyssée* Ψ, v. 248-252 et 267-269
Ὦ γύναι, οὐ γάρ πω πάντων ἐπὶ πείρατ' ἀέθλων
ἤλθομεν, ἀλλ' ἔτ' ὄπισθεν ἀμέτρητος πόνος ἔσται,
πολλὸς καὶ χαλεπός, τὸν ἐμὲ χρὴ πάντα τελέσσαι.
ὣς γάρ μοι ψυχὴ μαντεύσατο Τειρεσίαο
ἤματι τῷ ὅτε δὴ κατέβην δόμον Ἄϊδος εἴσω
....
.....ἐπεὶ μάλα πολλὰ βροτῶν ἐπὶ ἄστε' ἄνωγεν
ἐλθεῖν, ἐν χείρεσσιν ἔχοντ' εὐῆρες ἐρετμόν,
εἰσόκε τοὺς ἀφίκωμαι οἳ οὐκ ἴσασι θάλασσαν
ἀνέρες, οὐδέ, etc., etc. Voyez ci-dessus.

2. Eustathii, *Commentarii in Odysseam* Λ, v. 121 ss. : « τίνες δ' ἂν εἶεν, οἱ μὴ εἰδότες Ποσειδῶνα. » — « ὅσοι οὐκ ἴσασι τὰ ἀνωτέρω ῥηθέντα. » — « οἱ δὲ παλαιοὶ καί τινων τοπικῶν ὀνομάτων βαρβαροφώνους θεάτους (peut-être τόπους) ἱστοροῦσι, Βούνιμαν λέγοντές τινα ἢ Κελκέαν, ἐν οἷς Ὀδυσσεὺς τὸν Ποσειδῶνα ἱδρύσατο. »

3. Peut-être elle était située en Espagne. Voyez Etienne de Byzance, s. v. Ἰβηρίαι.

4. Etienne de Byzance, s. v. Βούνειμα. « Πόλις Ἠπείρου οὐδετέρως, κτίσμα Ὀδυσσέως, ἣν ἔκτισε πλησίον Τραμπύας, λαβὼν χρησμὸν, ἐλθεῖν πρὸς ἄνδρας οἳ οὐκ ἴσασι θάλασσαν · βοῦν οὖν θύσας, ἔκτισε.

5. Tzetzès *ad Lycophr. Alexandra*, v. 799 : Τράμπυια πόλις Ἠπείρου, ἔνθα μετὰ νόστον Ὀδυσσεὺς ἀπῆλθε, καθὼς καὶ Ὅμηρος γράφει · Εἰσόκε τοὺς ἀφίκηαι οἳ οὐκ ἴσασι θάλασσαν, etc. Ἐτιμᾶτο δὲ ἐν τῇ Τραμπύῃ καὶ ὁ Ὀδυσσεύς.

6. Strabon, XIV, c. 679.

7. Pausanias, I, c. 12, 5 : Ἠπειρώταις χρώμενος, οἳ μηδὲ ἀλούσης Τροίας, θάλασσαν οἱ πολλοί, μηδὲ ἅλασιν ἠπίσταντό πω χρῆσθαι. Μαρτυρεῖ δέ μοι καὶ Ὁμήρου ἔπος ἐν Ὀδυσσείᾳ · Οἳ οὐκ ἴσασι θάλασσαν, etc.

vivait pendant l'olympiade 53 (572 avant J.-C.)[1]. Malheureusement, nous n'avons de ce poème qu'un court sommaire conservé par Proclus (dans sa *Chrestomathie*), qu'il importe fort de citer ici en entier et en original, car la suite des événements qu'il rapporte et particulièrement le pays où Ulysse devait trouver son homme, ont été mal compris jusqu'à présent par les modernes; ce qui donna lieu à de nombreuses erreurs. Nous mettons ce texte sous les yeux du lecteur en le divisant, pour faciliter l'examen, en autant de paragraphes que le poème, selon nous, contenait de parties différentes.

Τηλεγονίας βιβλία δύο Εὐγάμμωνος Κυρηναίου περιέχοντα τάδε · [sous-entendu βιβλίον πρῶτον] (A) Οἱ μνηστῆρες ὑπὸ τῶν προσηκόντων θάπτονται · (B) καὶ Ὀδυσσεὺς θύσας Νύμφαις, (C) εἰς Ἤλιν ἀποπλεῖ ἐπισκεψόμενος τὰ βουκόλια, (D) καὶ ξενίζεται παρὰ Πολυξένῳ, δῶρόν τε λαμβάνει κρατῆρα. (E) Καὶ ἐπὶ τούτῳ τὰ περὶ Τροφώνιον, (F) καὶ Ἀγαμήδην, (G) καὶ Αὐγέαν. (H) Ἔπειτα εἰς Ἰθάκην καταπλεύσας, τὰς ὑπὸ Τειρεσίου ῥηθείσας τελεῖ θυσίας.

Καὶ μετὰ ταῦτα [sous-entendu βιβλίον δεύτερον] (a) εἰς Θεσπρωτοὺς ἀφικνεῖται, (b) καὶ γαμεῖ Καλλιδίκην βασιλίδα τῶν Θεσπρωτῶν. (c) Ἔπειτα πόλεμος συνίσταται τοῖς Θεσπρωτοῖς πρὸς Βρύγους Ὀδυσσέως ἡγουμένου · (d) ἐνταῦθα Ἄρης τοὺς περὶ τὸν Ὀδυσσέα τρέπεται, καὶ αὐτῷ εἰς μάχην Ἀθηνᾶ καθίσταται · (d') τούτους μὲν Ἀπόλλων διαλύει. (e) Μετὰ δὲ τὴν Καλλιδίκης τελευτὴν, τὴν μὲν βασιλείαν διαδέχεται Πολυποίτης, ὁ Ὀδυσσέως υἱός, (f) αὐτὸς δὲ εἰς Ἰθάκην ἀφικνεῖται. (g) Κἂν τούτῳ Τηλέγονος ἐπὶ ζήτησιν τοῦ πατρὸς πλέων, ἀποβὰς εἰς τὴν Ἰθάκην τέμνει τὴν νῆσον · (h) ἐκβοηθήσας δ' Ὀδυσσεύς, ὑπὸ τοῦ παιδὸς ἀναιρεῖται κατ' ἄγνοιαν. (i) Τηλέγονος δ' ἐπιγνοὺς τὴν ἁμαρτίαν, τό τε τοῦ πατρὸς σῶμα καὶ τὸν Τηλέμαχον καὶ τὴν Πηνελόπην πρὸς τὴν μητέρα καθίστησιν · (j) ἡ δὲ αὐτοὺς ἀθανάτους ποιεῖ καὶ συνοικειοῖ τὴν μὲν Πηνελόπην Τηλέγονος, Κίρκην δὲ Τηλέμαχος.

Welker[2], Otfried Muller[3], Preller[4] et d'autres, égarés sans doute par les auteurs cités ci-dessus, pensent qu'Ulysse est sorti, l'aviron sur le dos, à la recherche des hommes indiqués par Tirésias, *après son voyage à Elis* (C) *et après les histoires de Trophonios, d'Agamédès et d'Augias* (E-G); c'est-à-dire pendant son voyage en Thesprotie où il serait venu précisément pour trouver son homme. Examinons, pour apprécier cette opinion, de près le sommaire de Proclus et mettons-le d'accord avec ce qui est prédit pour Ulysse par Homère; car Eugammon, dans le rôle de continuateur d'Homère qu'il s'imposa, dut nécessairement écrire la série des mythes qu'il chantait, conformément à l'esprit et aux prédictions de la poésie homérique.

1. Eusebii Caesarensis *Praeparationis evangelicae*, lib. X, cap. II.
2. Welker, *Die griechische Tragoedien*, vol. I, p. 248, et *Der epische Cyclus*, 2e éd., vol. II, p. 306.
3. *Geschichte der Griechischen Litteratur*, 4e édit. von E. Heitz, 1882, vol. I, p. 115.
4. *Griechische Mythologie*, 3e éd., vol. II, p. 468.

Nous voyons que la Télégonie se composait de deux livres. Le premier contenait :

(A). *Les funérailles des prétendants.* — Homère raconte[1] qu'un jour seulement après le massacre des prétendants, tous les Ithaquiens se rendent à la maison d'Ulysse où les morts étaient entassés sous les portiques de la cour[2]. Ils en retirent les cadavres de leurs compatriotes et chacun ensevelit les siens pendant que ceux des villes étrangères sont déposés sur les vaisseaux et renvoyés par mer, à leurs demeures[3]. Un moment après, les Ithaquiens prirent les armes pour punir Ulysse et sortirent dans la campagne où le héros s'était rendu auparavant. Après un combat, la paix fut conclue entre eux et Ulysse par l'entremise d'Athéna.

Ainsi l'Odyssée finit sans que le lecteur sache si l'on a enterré tous les cadavres des prétendants dont les âmes, peu de temps avant, se plaignaient que leurs cadavres négligés fussent encore étendus sur le sol, tandis qu'au sein de leur demeure leurs amis et parents ignoraient leur destinée. « Hélas ! disait l'âme d'un des prétendants, ils laveraient le sang noir de nos blessures, ils nous enseveliraient en versant des pleurs ; car telle est la récompense des morts[4]. » La première chose donc que le continuateur de l'Odyssée avait à nous raconter c'étaient les funérailles des prétendants. Eugammon, respectant leurs cadavres, se conforme au désir même d'Ulysse, qui avait dit à la vieille Euryclée qui, à la vue des cadavres des prétendants, veut faire éclater sa joie : « Nourrice, réjouis-toi en ton âme ; garde-toi de pousser de grands cris ; il n'est point permis de se réjouir de la mort des hommes. La destinée des dieux et leurs actions iniques ont dompté ceux que tu vois ici[5] ! »

(B). *Les sacrifices d'Ulysse aux Nymphes.* — L'Odyssée nous apprend que les Nymphes νηϊάδες possédaient un antre merveilleux auprès du port d'Ithaque[6], où souvent Ulysse fit de grands sacrifices avant son départ pour Troie (πολλὰς ἔρδεσκε Νύμφῃσι τεληέσσας ἑκατόμβας, N, v. 350). Le navire des Phéaciens, qui transporta Ulysse à Ithaque, ayant abordé précisément à côté de cet antre, Ulysse le reconnut aussitôt et il adressa la prière suivante : « O Nymphes naïades, filles de Zeus, hélas ! je n'espérais plus vous revoir, je vous salue ; agréez ma joyeuse prière ; *je vous offrirais*, comme jadis, *des sacrifices*, si la fille de Zeus veut que je conserve la vie et que mon fils croisse en âge[7]. » Puisque, dans le reste de l'Odyssée,

1. *Odyssée* Ω, v. 412-417.
2. *Odyssée* Ψ, v. 49.
3. *Odyssée* Ω, v. 419-420 :
   τοὺς δ' ἐξ ἄλλάων πολίων οἶκόνδε ἕκαστον
   πέμπον ἄγειν ἁλιεῦσι θοῇς ἐπὶ νηυσὶ τιθέντες.
4. *Odyssée* Ω, v. 186-190 :
   .... ἔτι καὶ νῦν
   σώματ' ἀκηδέα κεῖται ἐνὶ μεγάροις Ὀδυσῆος·
   οὐ γάρ πω ἴσασι φίλοι κατὰ δώμαθ' ἑκάστου,
   οἵ κ' ἀπονίψαντες μέλανα βρότον ἐξ ὠτειλέων
   κατθέμενοι γοάοιεν· ὃ γὰρ γέρας ἐστὶ θανόντων.
5. *Odyssée* X, v. 412 — 416 :
   οὐχ ὁσίη κταμένοισιν ἐπ' ἀνδράσιν εὐχετάασθαι.
   τοὺς δὲ μοῖρ' ἐδάμασσε θεῶν καὶ σχέτλια ἔργα.
6. *Odyssée* N, v. 96-112.
7. *Odyssée* N, 356-360 :
   Νύμφαι νηϊάδες, κοῦραι Διός, οὔποτ' ἐγώ γε
   ὄψεσθαι ὔμμ' ἐφάμην· νῦν δ' εὐχωλῇς ἀγανῇσι
   χαίρετ'· ἀτὰρ καὶ δῶρα διδώσομεν, ὡς τὸ πάρος περ,
   αἴ κεν ἐᾷ πρόφρων με Διὸς θυγάτηρ ἀγελείη,
   αὐτόν τε ζώειν καί μοι φίλον υἱὸν ἀέξῃ.

nous ne voyons nulle part Ulysse accomplir sa promesse, une des premières choses que nous dussions trouver décrite dans la *Télégonie* était naturellement les sacrifices aux Nymphes. Du reste, avant de partir pour Elis (*Télégonie* C), Ulysse devait prier les dieux de le protéger pendant son voyage. Il n'avait donc rien de mieux à faire qu'à implorer ces Nymphes protectrices des vaisseaux (νηϊάδες) adorées dans sa patrie[1].

(C) *Départ d'Ulysse pour visiter ses étables à Elis.* — Welker ne sait que supposer pour le but du voyage d'Ulysse à Elis[2]. Mais dans l'Odyssée, nous voyons qu'Ulysse, immédiatement après s'être débarrassé des prétendants de sa femme en les tuant, commence, en bon chef de famille, à remettre l'ordre chez lui; il punit ses servantes malhonnêtes[3]; il purifie sa demeure des miasmes qu'y répandait le sang versé, avant même de consentir à prendre soin de sa propre personne[4]; d'un mot, il rétablit par son énergie et sa bravoure l'ordre et la discipline chez lui et dans toute Ithaque. Mais une partie très considérable de sa fortune, surtout ses étables installées, comme celles des autres habitants d'Ithaque, sur le continent, à Elis[5], étaient presque dévastées par les prétendants. L'Odyssée nous l'apprend à plusieurs reprises. Il lui fallut donc naturellement, pour mettre dans un ordre complet toutes ses affaires et avant de partir à la recherche de l'homme de Tirésias, aller visiter ses étables. Ainsi, il part pour Elis dans la Télégonie d'Eugammon. Du reste, ce voyage *est prédit* par l'Odyssée : Ulysse disait à Pénélope, peu après leur première rencontre : « Puisque enfin, nous avons l'un et l'autre retrouvé cette couche désirée, prenons soin dans notre palais des biens qui m'appartiennent. Pour remplacer les troupeaux que les prétendants ont dévorés, *j'irai* moi-même en ravir un grand nombre et les Achéens m'en offriront d'autres jusqu'à ce que mes étables soient remplies[6]. »

D). *Accueil chez Polyxenos qui lui donne un cratère comme présent d'hospitalité.* — Ulysse arrivant à Elis s'empressa naturellement d'aller voir son compagnon d'armes, Polyxenos, un des chefs des Eliens pendant le siège de Troie[7]. Des quatre chefs des Eliens pendant cette guerre, seuls, Polyxenos et Thalpios (qui, probablement, aparaissait aussi dans cette partie de la Télégonie) retournèrent sains et saufs à Elis[8]. Les deux autres, Amphimachos et Diores, sont tombés sous les murs d'Ilion[9]. Naturellement, Polyxenos s'empressa de faire à Ulysse les honneurs de l'hospitalité et de lui offrir des présents selon l'usage homérique. Je ne doute pas que Polyxenos, descendant du roi

1. Comparez le passage de Sophocle, *Philoctète*, v. 1470 ss.

   Χωρῶμεν δὴ πάντες ἀολλεῖς,
   Νύμφαις ἁλίαισιν ἐπευξάμενοι
   νόστου σωτῆρας ἱκέσθαι.

2. *Der epische Cyclus oder die homerischen Dichter*, 2e ed. 1865, vol. II, p. 303 ss.
3. *Odyssée* X, 416-477.
4. *Odyssée* X, 481-494.
5. Pausanias, VIII, 14, 6, et *Odyssée* Δ, 634 ss.
6. *Odyssée* Ψ, 354-358 :

   νῦν δ' ἐπεὶ ἀμφοτέρω πολυήρατον ἱκόμεθ' εὐνήν,
   κτήματα μὲν τά μοι ἔστι, κομιζέμεν ἐν μεγάροισι,
   μῆλα δ' ἅ μοι μνηστῆρες ὑπερφίαλοι κατέκειραν,
   πολλὰ μὲν αὐτὸς ἐγὼ ληΐσσομαι, ἄλλα δ' Ἀχαιοὶ
   δώσουσ', εἰσόκε πάντας ἐνιπλήσωσιν ἐπαύλους.

7. Homère, *Iliade* B, 615-624.
8. Voyez Aristote, *Epigrammes*, 18.
9. *Iliade* N, 185-205, et Δ, 517-526.

Augias[1], célèbre dans l'antiquité pour ses immenses troupeaux[2], ne soit celui même qu'Homère a en vue dans ces paroles d'Ulysse que nous venons de citer : ἄλλα δὲ (μῆλα) Ἀχαιοί δώσουσ', εἰσόκε πάντας ἐνιπλήσωσιν ἐπαύλους. Possesseur d'un nombre immense de troupeaux, l'Achaeen Polyxenos n'aurait pas manqué d'en donner une bonne partie à son hôte et ami Ulysse, venu précisément à Elis pour reconstituer ses étables. Le cratère que mentionne Proclus dans son sommaire ne serait pas le seul, mais le plus brillant des dons de Polyxenos; un objet d'art comme le splendide cratère d'or et d'argent que Télémaque reçut, selon la poésie d'Homère, de Ménélas, quand il cherchait son père. Je crois même que le plagiaire Eugammon n'aurait pas manqué dans cette partie de son poème de voler la rapsodie de l'Odyssée τὰ ἐν Λακεδαίμονι. La description d'Homère de l'opulente maison de Ménélas put très bien être prise pour modèle dans la description qu'Eugammon faisait, sans doute, des richesses du petit-fils d'Augias.

Ulysse avant de quitter Elis aurait, sans doute, raconté à Polyxenos ses aventures, son retour à Ithaque, la mort des prétendants de sa femme, etc.; il se serait plaint amèrement, en citant la prophétie de Tirésias, que ses malheurs n'avaient point encore pris fin, mais que, toutes ses affaires domestiques mises en ordre, il devait sans retard se mettre à la recherche de l'homme *qui ne sait pas ce que c'est qu'un aviron*. Polyxenos lui aurait donné ses conseils, après quoi Ulysse serait parti d'Elis.

Après[3] ces événements (ἐπὶ τούτῳ), venaient, dans la Télégonie, les contes *sur Trophonios, sur Agamédès et sur Augias* (E-G); puis (I) *le retour d'Ulysse à Ithaque où* IL ACCOMPLIT LES SACRIFICES PRESCRITS PAR TIRÉSIAS (τὰς ὑπὸ τοῦ Τειρεσίου ῥηθείσας τελεῖ θυσίας). Ce dernier chapitre (I) met *hors de doute* qu'Ulysse est parti d'Elis à la recherche de son homme et qu'*il le trouva* au cours de ce qui était raconté dans les parties E-G de la Télégonie. C'est une remarque qu'on pourrait être étonné de ne pas trouver déjà sous la plume des Welker, Müller, Preller et autres, si l'on ne pensait que ces savants ont été, sans doute, induits en erreur par les passages des Eustathe, Tzetzès, etc., cités plus haut. Tirésias dit formellement à Ulysse que c'est seulement *après avoir trouvé* l'homme indiqué qu'il devra retourner en sa demeure et immoler, selon leur rang, à tous les dieux immortels de saintes hécatombes (voy. ci-dessus). Il ne peut donc exister le moindre doute : Eugammon, qui suivait textuellement Homère, racontait dans les parties E-G de sa Télégonie comment et dans quel pays Ulysse trouva son homme.

C'est ce que nous verrons confirmé plus tard. A présent, en continuant plus rapidement notre analyse, nous remarquerons que c'est avec ces sacrifices aux dieux que finissait, à ce qu'il nous semble, l'un des deux livres dont se composait la Télégonie. Cela est indiqué par les mots καὶ μετὰ ταῦτα du sommaire de Proclus.

Le Tirésias d'Homère, continuant à parler à Ulysse après lui avoir donné ses conseils,

1. *Iliade* B, 624.
2. *Iliade* Λ, 677-684. — Théocrite, *Idylles*, 25. — Schirmer, dans *Rocher's Lexicon der Mythologie*, s. v. *Augeias*.
3. Comp. Welcker, *Der epische Cyclus*, vol. II, p. 304.

lui prophétise qu'après son second retour à Ithaque, « une *douce*[1] mort viendra t'enlever, là, *loin de la mer*[2], accablé sous le poids d'une heureuse vieillesse, entouré de peuples opulents[3] » :

> θάνατος δέ τοι ἔξαλος αὐτῷ
> ἀβληχρὸς μάλα τοῖος ἐλεύσεται ὅς κε σε πέφνῃ
> γήρᾳ ὕπο λιπαρῷ ἀρημένον · ἀμφὶ δὲ λαοὶ
> ὄλβιοι ἔσσονται · τὰ δέ τοι νημερτέα εἴρω.

En vérité, Ulysse le méritait bien! c'est une digne fin de l'Odyssée; la fin que quiconque ayant bien saisi l'esprit de l'épopée homérique doit attendre du poète. Tous les contes différents que nous voyons dans la Télégonie d'Eugammon pour la fin de la vie d'Ulysse doivent assurément leur naissance à d'autres imaginations que celles d'Homère[4]. Ainsi, c'est à tort que plusieurs des traducteurs de l'Odyssée, influencés par la Télégonie d'Eugammon, traduisent le vers ci-dessus d'Homère dans un sens contraire. J'avoue, quant à moi, que chaque fois que je suis arrivé à cette partie de l'Odyssée, j'aurais jeté le poème avec dégoût si j'eusse pu penser un seul moment qu'Homère ait voulu réellement prédire à son héros, après tant de peines, après avoir apaisé par des sacrifices Poseidon et tous les autres dieux, qu'il va périr de la main de son propre fils, et d'une mort si affreuse! Je crois que de tels contes sont indignes de la poésie du pieux Homère, et qu'ils suffiraient à détruire la saisissante impression que nous laisse la lecture de ce poème vraiment divin.

Voici qu'elle a dû être, à ce qu'il me semble, la cause originaire de tous ces contes. Eugammon, qui ne se distinguait pas, comme nous le savons[5], par ses talents d'esprit, aura remarqué qu'on pouvait diviser le mot ἔξαλος (= loin de la mer) de l'Odyssée, en deux mots ἐξ ἁλός (= de la mer)[6] et qu'on pouvait ainsi en faire un mot à double sens, un mot d'oracle. Ayant aussi remarqué que le mot ἀβληχρός pouvait signifier à la fois *douce* et *pénible*[7] et donner une double signification aux mots de Tirésias, il imagina sa *Télégonie* en *créant*[8] un fils d'Ulysse et de Circé; il le fit errer sur la mer à la

1. Eustathii, *Commentarii ad Odysseam*, v. 134 : Ἀβληχρὸς δὲ θάνατος ὁ ἀσθενὴς καὶ ἠρεμαῖος διὰ τὸ ἄνοσον, ὁποῖος ὁ ἐν γήρᾳ μάλιστα λιπαρῷ.

2. Eustathii, *l. c.*, v. 134 : Θάνατος δὲ ἔξαλος ὁ ἠπειρωτικὸς καὶ ἔξω θαλάσσης, ἵνα λέγῃ, ὅτι εἰ καὶ δυστυχεῖς ὦ Ὀδυσσεῦ κατὰ θάλασσαν, ἀλλ' ὁ θάνατός σοι οὐκ ἐν αὐτῇ ἔσται ἀλλ' ἔξω αὐτῆς.

3. Eustathii, *l. c.* : μέρος δὲ πάντως τῆς εὐτυχίας βασιλεῖ τὸ μέγιστον, ὀλβίους ὑπ' αὐτῷ εἶναι τοὺς λαούς.

4. Comparez Welcker, *Die Aeschylische Trilogie*, p. 761, et *Der epische Cyclus* vol. II, p. 302.

5. Clemens, *Stromatum*, lib. VI, éd. Migne, vol. II, p. 241. — Eusebii Caesarensis *Praeparationis evangelicae*, lib. X, cap. II.

6. Eustathii, *l. c.* : τινὲς δὲ ἐξ ἁλὸς γράφουσι κατὰ παράθεσιν ἐν δυσὶ μέρεσι λόγου, λέγοντες ὡς Τηλέγονος, etc., etc. ......καὶ οὕτω τῷ κατὰ θάλασσαν ἀεὶ κακῶς πράττοντι ἐκ θαλάσσης αὖθις ὁ θάνατος ὃς ἔπεφνεν αὐτόν.

7. Eustathii, *l. c.* : Εἰ δὲ πληγεὶς τέθνηκεν ὁ Ὀδυσσεύς, εἴη ἂν ἀβληχροποιός, ὡς ἀσθενεῖς ποιῶν τοὺς θνήσκοντας.

8. A la vérité, Télégonos ne nous est connu par aucune source antérieure à Eugammon : le vers 1014 de la *Théogonie* d'Hésiode : Τηλέγονόν τε ἔτικτε διὰ χρυσῆν Ἀφροδίτην, qui manque dans plusieurs manuscrits, n'est pas authentique, mais il a été intercalé plus tard à la suite de la *Télégonie*. Voyez Hesiodi *Carmina*, éd. C. Goettling, p. 102; aussi les éditions d'Hésiode par A. Koechly, par J. Flach, etc.

recherche de son père et sortir *de la mer* (ἐξ ἁλός), de son navire, pour ravager Ithaque où, dans une bataille, il tua, sans le connaître, son père qui défendait son pays. Un pareil jeu de mots est, comme nous l'avons déjà dit, contraire à l'esprit de l'Odyssée. Du reste, un des anciens scoliastes d'Homère nous dit très nettement qu'οὐκ οἶδεν ὁ ποιητὴς τὰ κατὰ τὸν Τηλέγονον καὶ τὰ κατὰ τὸ κέντρον τῆς τρυγόνος [1].

De même que tous les chapitres du premier livre du poème d'Eugammon ne paraissent pas se distinguer par leur originalité, de même une partie des chapitres du second, depuis le départ d'Ulysse pour la Thesprotie (a) jusqu'à son retour à Ithaque (f), n'était qu'un pur plagiat. Clément d'Alexandrie l'en accuse formellement [2]. Ces chapitres et le reste paraissent pillés en outre dans le livre de Musaios, chez d'autres auteurs, et surtout chez Homère; par exemple, le voyage d'Ulysse en Thesprotie, et l'hospitalité que lui donne la reine du pays (a-b). Eugammon le fait aller dans cette contrée pour demander, sans aucun doute [3] à l'oracle de Zeus Dodonéen l'explication du mot ἐξ ἁλός; cet épisode paraît être un pastiche, qui doit son origine au livre de Musaios, au conte d'Ulysse à Eumaios dans l'Odyssée; Ulysse y dit qu'il est venu en Thesprotie pour demander les conseils de l'oracle de Dodone et qu'il est reçu par le roi des Thesprotiens Phidon (Ξ v. 314 et s.). La guerre des Thesprotiens sous la conduite d'Ulysse contre les Bryges, à laquelle prennent part Arès et Athèna, rappelle la guerre des Grecs sous la conduite d'Agamemnon et la Θεομαχία de l'*Iliade*. L'intervention d'Apollon, par laquelle la paix est conclue entre les Thesprotiens et les Bryges (d) rappelle l'intervention de Pallas Athèna par laquelle est conclue la paix entre Ulysse et le parti ennemi des Ithaquiens, à la fin de l'Odyssée. Le voyage de Télégonos à la recherche de son père (g) nous rappelle le voyage que Télémaque entreprit dans l'Odyssée à la recherche d'Ulysse. Le mythe de Télégonos, descendant à Ithaque et ravageant, comme corsaire, l'île de son père qu'il tue là, d'un coup de haste, sans le connaître (g-h), est presque identique au mythe, peut-être non postérieur, d'Althaménès qui, devant, selon un oracle, tuer son père, part de Crète pour l'île de Rhodes; mais, quelque temps après, quand son père vient le chercher, il le prend pour un corsaire qui veut ravager l'île et le tue d'un coup de haste [4]. Enfin le mythe de Télégonos se mariant, après la mort involontaire de son père, avec la femme d'Ulysse, peut être inspiré du mythe d'Œdipe tuant son père sans le connaître et se mariant après avec sa mère, mythe qu'Homère a déjà connu (*Odyss.*, Λ 271-280); avec la différence pourtant que, tandis qu'Œdipe n'avait pas conscience de ce qu'il faisait,

1. *Scholia graeca in Homeri Odysseam*, éd. G. Dindorf, page 486.

2. *Stromatum*, lib. VI, éd. Migne, vol. II, p. 244 : Εὐγάμμων ὁ Κυρηναῖος ἐκ Μουσαίου τὸ περὶ Θεσπρωτῶν βιβλίον ὁλόκληρον ὑφελόμενος ὡς ἴδιον ἐξήνεγκεν. Voyez aussi Eusebii Caesarensis *Praeparationis evangelicae*, lib. X, cap. II, et O. Muller, *Geschichte der Griechische litteratur*, 4e éd., vol. I, p. 39 et 388 ss.

3. Comparez Sophocle, *Euryalos* chez *Parthenii Erotica*, c. 3. Voyez plus bas.

4. Voy. Rocher, *Lexicon der Mythologie*, s. v. *Althamenes*. Il importe surtout de comparer le mythe d'Althaménès avec la version du mythe de Télégone à la fin du sommaire de l'*Odyssée* que Buttman publia d'après un manuscrit. Voy. Welcker, *Die Griechische Tragœdien*, vol. I, p. 243.

mais était le jouet d'une fatalité terrible, justifiée par l'ancien crime de Laudacos, les héros d'Eugammon, Télégone et Télémaque, se marient avec les femmes d'Ulysse, Pénélope et Circé, leurs mères, en pleine connaissance de cause. Ainsi finit d'une manière aussi ridicule que dégoûtante la compilation d'un soi-disant poète, qui a eu si peu de succès dans l'antiquité que pas un vers, pas un mot de son poème ne nous est parvenu en original, et qui n'est jamais mentionné par aucun auteur ancien; le seul qui parle de sa personne, Clément d'Alexandrie, l'appelle un voleur!

Il importe pour nous avant tout de constater après cet examen que, dans aucun passage de ce second livre de la Télégonie d'Eugammon, on ne peut placer l'épisode d'Ulysse cherchant l'homme indiqué par Tirésias en Thesprotie (comme Welker et les autres le voulaient); mais qu'il faut au contraire placer cette aventure d'Ulysse dans le premier livre, à l'endroit que nous avons déterminé plus haut, c'est-à-dire aux parties E-G du sommaire de la Télégonie.

III

Si nous cherchons à présent chez les auteurs qui traitèrent, à la suite d'Eugammon, des mythes relatifs à la fin de la vie d'Ulysse, nous ne trouverons, non plus, chez aucun la moindre indication qu'Ulysse soit venu en Épire (Thesprotie) *chercher* l'homme de Tirésias. Mais puisque quelques savants, de la valeur de Welker, supposent le contraire, il importe de passer en revue ces sources.

Le plus important est Sophocle, qui composa deux tragédies, l'*Euryalos* et l'*Ulysse* Ἀκανθοπλήξ ou Νίπτρα, se rapportant à la fin de la vie d'Ulysse.

De la première pièce, nous n'avons pas un seul vers; mais le contenu nous en est connu par le conte de Parthenios, intitulé Περὶ Εὐίππης[1]. Par ce conte que nous citons en original, en note, Parthenius nous apprend que Sophocle, dans son Εὐρύαλος, nous racontait que « Ulysse non seulement a commis un crime contre Aeolos; mais après son retour, quand il eut tué les prétendants de sa femme, il alla en Épire, pour avoir quelque réponse de l'oracle, et là il abusa d'Euippé, fille de Tyrimas, qui l'avait reçu familièrement et logé avec toute bienveillance. Euippé lui donna un fils appelé Euryalos, lequel étant déjà grand, sa mère envoya en l'île d'Ithaque, lui ayant, au préalable, donné quelques signes par lesquels il serait reconnu. Et comme par hasard Ulysse n'y était point, Pénélope, qui reconnut ces signes et avait autrefois entendu parler de l'amour d'Euippé, persuada à Ulysse, quand il fut de retour, avant qu'il connaisse rien de ceci, de tuer Euryalos, comme lui ayant voulu faire quelque méchanceté. Ulysse, qui était de nature farouche et s'emportait facilement, tua de sa propre main son fils. Et peu de

1. *Erotica*, c. 3. — Nauck, *Tragic. græc. fragmenta*, p. 141. — Voyez *Les affections d'amour de Parthenius*, par Jehan Fournier, Lyon, 1555.

temps après avoir commis ce crime, il fut blessé, par un de ses fils, avec l'épine d'une raie de mer et mourut[1] ».

On voit clairement dans ce sommaire, que Sophocle accepte les contes postérieurs à Homère, selon lesquels, dans le mot de l'Odyssée ἔξαλος, il y a une double signification ; mais, en homme de génie, le poète tragique s'y prend, pour le justifier, d'une manière bien différente que le compilateur Eugammon[2]. Pendant que celui-ci ne cherche à nous expliquer en rien — au moins à ce que nous pouvons en juger d'après le sommaire de Proclus — pour quelles raisons Ulysse périt d'une si cruelle mort, Sophocle, au contraire, invente un mythe selon lequel Ulysse commet un crime abominable après son retour à Ithaque : il outrage la fille d'un ami qui lui avait accordé une hospitalité empressée. Un tel crime ne pouvait rester sans punition de la part des dieux. Ulysse, mis en erreur par sa femme Pénélope, qui, lui étant restée fidèle comme aucune autre femme, avait bien raison de s'irriter des amours de son mari avec une étrangère, tue son propre fils. Ainsi Ulysse est condamné au supplice le plus affreux qu'on puisse imaginer : l'infanticide involontaire. Et par surcroît, selon les idées des anciens Grecs, ce meurtre même involontaire d'un enfant par son propre père, ne pouvant rester impuni (voy. p. ex. Œdipe), Ulysse va subir un autre châtiment. De même qu'il a tué son fils Euryalos, Ulysse est tué lui aussi par un de ses enfants (πρὸς τῆς αὐτὸς αὑτοῦ γενεᾶς, c'est-à-dire par Télégonos), armé d'une haste terminée par l'épine empoisonnée d'une raie[3].

Il me semble que la partie du sommaire de Parthenios, depuis Καὶ οὐ μετὰ πολὺν χρόνον jusqu'à la fin, est empruntée *à l'autre* tragédie de Sophocle, l'*Ulysse blessé d'une épine* (Ἀκανθοπλήξ), qui, comme mythe, faisait la suite d'Euryalos[4]. Le titre Τεκνοκτόνος (Ὀδυσσεύς?) = *infanticide*, donné à une tragédie d'Apollodore[5], composée probablement selon l'*Euryalos* de Sophocle, indique que le sujet principal de l'*Euryalos* de Sophocle était *comment Ulysse tue son fils Euryalos*, et non point *comment Ulysse est tué par son fils Télégonos*. Nous savons précisément par Aristote[6] que dans l'*Ulysse* Ἀκανθοπλήξ, le poète mettait en scène Ulysse blessé et reconnu par son fils Télégonos.

1. Ἱστορεῖ Σοφοκλῆς Εὐρυάλῳ. Οὐ μόνον Ὀδυσσεὺς περὶ Αἴολον ἐξήμαρτεν, ἀλλὰ καὶ μετὰ τὴν ἄλην, ὡς τοὺς μνηστῆρας ἐφόνευσεν, εἰς Ἤπειρον ἐλθὼν χρηστηρίων τινῶν ἕνεκα, τὴν Τυρίμμα θυγατέρα ἔφθειρεν Εὐίππην, ὅς αὐτὸν οἰκείως τε ἀπεδέξατο καὶ μετὰ πάσης προθυμίας ἐξένιζε. Παῖς δ' αὐτῷ γίνεται ἐκ ταύτης Εὐρύαλος. Τοῦτον ἡ μήτηρ, ἐπεὶ εἰς ἥβην ἦλθεν, ἀποπέμπεται εἰς Ἰθάκην συμβόλαιά τινα δοῦσα ἐν δέλτῳ κατεσφραγισμένα. Τοῦ δὲ Ὀδυσσέως κατὰ τύχην τότε μὴ παρόντος, Πηνελόπη καταμαθοῦσα ταῦτα, καὶ ἄλλως δὲ προπεπυσμένη τὸν τῆς Εὐίππης ἔρωτα, πείθει τὸν Ὀδυσσέα παραγενόμενον, πρὶν ἢ γνῶναί τι τούτων ὡς ἔχει, κατακτεῖναι τὸν Εὐρύαλον ὡς ἐπιβουλεύοντα αὐτῷ. Καὶ Ὀδυσσεὺς μὲν διὰ τὸ μὴ ἐγκρατὴς φῦναι μηδὲ ἄλλως ἐπιεικής, αὐτόχειρ τοῦ παιδὸς ἐγένετο. Καὶ οὐ μετὰ πολὺν χρόνον ἢ τόδε ἀπεργάσασθαι, πρὸς τῆς αὐτὸς αὑτοῦ γενεᾶς τρωθεὶς ἀκάνθῃ θαλασσίας τρυγόνος ἐτελεύτησεν.

2. Eschyle l'avait aussi accepté avant lui. (Voy. Scol. Odyss., éd. Dindorf. — Nauck, *Tragicorum Græc. fragm.*, p. 68, nº 269.) Welcker remarque avec raison que cela forme une des plus anciennes mauvaises interprétations que nous connaissons du texte de l'Odyssée.

3. Voy. Eustathii, *Comm. ad Odyss.* Λ, 133 ; Oppianus, *Halieutiques*, liv. II, v.

4. Voy. Welcker, *Die Aeschylische Trilogie*, p. 162 n.

5. Voyez Suidas, s. v. Ἀπολλόδωρος (*Eudoc.* 16). — Welcker, *Griechische Tragœdien*, III, p. 1045.

6. *Poetic.*, c. 14, p. 1453, 6, 23. — Comp. Nauck, *Tr. Græc fragmenta*, p. 182.

De l'Ulysse Ἀκανθοπλήξ, nous n'avons que quelques mots de l'original et quelques autres de l'imitation *Niptra* de Pacuvius. Welker a cherché à reconstruire la tragédie d'après ces fragments; mais, autant que je puis en juger, il me semble qu'il n'a pas trouvé le vrai. Je me contente de renvoyer le lecteur à ses *Griechische Tragœdien*; car il serait trop long de citer ici toute la reconstruction du savant allemand et d'indiquer tout ce que nous croyons erroné. Je me borne à remarquer seulement que cette tragédie était faite par Sophocle, à ce qu'il nous semble, surtout comme un pendant à son *Philoctète*. On sait comment, dans cette dernière tragédie si saisissante, Ulysse est dépeint comme un homme sans cœur, traitant, du commencement jusqu'à la fin, avec une révoltante cruauté, le pauvre Philoctète qui, mordu d'un serpent venimeux, souffre depuis dix ans déjà des tortures indicibles, abandonné seul dans Lemnos par ce même Ulysse impitoyable. Une conduite si barbare devait recevoir son châtiment, sur la scène attique, par une juste punition de la part des immortels. Je vois même Sophocle la prédire bien clairement, car Philoctète dans ses malheurs souhaite que les « Ὀλύμπιοι θεοὶ δοῖεν ποτ' αὐτοῖς (à ses ennemis, surtout à Ulysse) ἀντίποιν' ἐμοῦ παθεῖν (*Philoctète*, v. 315-316), et plus bas :

> ἰδοίμαν δέ νιν (c'est-à-dire Ulysse)
> τὸν τάδε μησάμενον, τὸν ἴσον χρόνον
> ἐμὰς λαχόντ' ἀνίας (v. 1113-1115).

Dans une autre partie de la tragédie (v. 1019, 1035-1042), s'adressant violemment à Ulysse, il le maudit, ainsi que les Atrides, en ces termes indignés qui contiennent une prophétie bien claire des maux et de la mort d'*Ulysse* Ἀκανθοπλήξ. « Malédiction sur toi! J'ai souvent lancé contre toi ces imprécations..... Puissiez-vous périr misérablement! Et certes *vous périrez*, pour les injustices que vous m'avez faites, si les dieux protègent encore la justice. Et ils la protègent, je le vois; car jamais vous n'auriez entrepris cette expédition pour un homme misérable, si un aiguillon divin (κέντρον θεῖον, allusion au κέντρον de la raie ?) ne vous persécutait à cause de moi. Mais, ô terre, et vous, dieux, qui voyez tout, du moins punissez-les un jour, punissez-les[1] ».

Pour dépeindre les dieux vengeant Philoctète et punissant Ulysse des maux d'une égale gravité (ἀντίποινα, ἴσον ἀνίας), Sophocle mit à profit le mythe de la Télégonie. D'après ce mythe, de même qu'autrefois Philoctète avait été mordu par un serpent

1. ὄλοιο· καί σοι πολλάκις τόδ' ηὐξάμην·
....
κακῶς ὄλοισθ'· ὀλεῖσθε δ' ἠδικηκότες
τὸν ἄνδρα τόνδε, θεοῖσιν εἰ δίκης μέλει·
ἔξοιδα δ' ὡς μέλει γ'· ἐπεὶ οὔποτ' ἂν στόλον
ἐπλεύσατ' ἂν τόνδ' οὕνεκ' ἀνδρὸς ἀθλίου,
εἰ μή τι κέντρον θεῖον ἦγ' ὑμᾶς ἐμοῦ.
ἀλλ', ὦ πατρῴα γῆ θεοί τ' ἐπόψιοι,
τίσασθε, τίσασθ' ἀλλὰ τῷ χρόνῳ ποτὲ
ξύμπαντας αὐτούς.....

venimeux qui lui fit souffrir des maux terribles, de même Ulysse est blessé de l'épine venimeuse d'une raie, dont la haste de Télégone était armée et qui cause au blessé des douleurs au moins égales à celles dont souffrit Philoctète. Oppien[1] les décrit en ces termes : « Il n'est pas de blessure qui fasse un mal plus assuré que celle de la raie, pas même celle de ce fer que l'art a fabriqué pour les combats ; pas même celle de ces flèches ailées qu'empoisonnent les Perses, et avec lesquelles ils lancent la mort. Ce formidable et si vif aiguillon de la raie, dont on n'entend pas parler sans effroi, ne conserve pas seulement son activité tant qu'elle est vivante ; lorsqu'elle a cessé de l'être, sa force et sa roideur se maintiennent encore immuables. L'enchanteresse Circé, mère de Télégon, arma autrefois son fils d'un de ces aiguillons de raie, pour lui servir de long dard marin emmanché, dont il pût exterminer ses ennemis. Il fut jeté sur une île où se trouvaient de nombreux troupeaux de chèvres, et en fit un grand butin, sans savoir qu'ils étaient ceux de son vieux père qu'il cherchait, ce père qui, courant à la défense de ses biens, reçut de lui le coup mortel. C'est ainsi que cet ingénieux Ulysse, qui avait été en butte à tant de traverses et de combats sur les mers, mourut du trait rude et rapide d'une raie. » De là les épithètes Ἀκανθοπλήξ et Τραυματίας[2], données à Ulysse dans le titre de cette tragédie. Nous savons encore que Sophocle représentait l'Ulysse de cette tragédie se lamentant pitoyablement de sa blessure : « *Perquam flebiliter Ulysses lamentatur in volnere,* » dit Cicéron[3], qui nous apprend en même temps que Pacuvius, dans son imitation *Niptra*, rectifia Sophocle, en faisant Ulysse supporter ses maux avec plus de stoïcisme. Mais, même ainsi, les fragments de Pacuvius[4] que nous possédons nous rappellent les lamentations de Philoctète dans Sophocle. En effet, d'après ces fragments, Ulysse dit à ceux qui le portaient blessé : « Amis, ne me secouez pas ! lentement, pas à pas ; vous irritez mon mal ! » et ses compagnons, surpris de voir le héros souffrir à ce point d'une blessure, lui disent : « Comment ! Ulysse, un si fameux guerrier, est abattu, et sa vertu peut être étonnée d'une blessure ? » Plus loin, viennent ces paroles d'Ulysse dans les fragments suivants :

— Operite, abscedite, iam tandem
Mittite ; nam attrectatu et quassu
Saevum amplificatis dolorem.
— Retinete, tenete ! opprimit ulcus,
Nudate ! heu miserum me ! excrucior !

Ne retrouvons-nous pas là les lamentations identiques du Philoctète de Sophocle :

1. *Halieutiques*, trad. J. M. Limes, Paris, 1817, liv. II, v. 480 et s.

2. Aristote, *Poétique*, c. 14, p. 1453, 6, 28. — Nauck, *Tragic. græc. fragmenta*, p. 182. — Comparez Suidas, s. v. [illegible] (*Eudocia*, p. 436).

3. Cicero, *Tuscul.*, 2, 21, 49.

4. Voyez F. H. Bothe, *Poetæ scenici Latinorum*, vol. V, p. 134 ss.

ἀπόλωλα, τέκνον, κοὐ δυνήσομαι κακὸν
κρύψαι παρ'ὑμῖν, ἀτταταῖ· διέρχεται,
διέρχεται. δύστηνος, ὢ τάλας ἐγώ.
ἀπόλωλα τέκνον· βρύκομαι, τέκνον· παπαῖ
ἀπαππαπαῖ, παπαππαπαππαπαππαπαῖ..... (v. 742 à 746.)

A propos de cette grande ressemblance du *Philoctète* et d'*Ulysse* Ἀκανθοπλήξ, j'ajouterai que le titre Νίπτρα de la seconde, titre qui, selon Welcker[1], lui serait donné à cause d'Euryclée qui lave les pieds d'Ulysse, me rappelle une particularité fort curieuse et encore, à ce que je crois, inexpliquée, d'une urne cinéraire du Musée de Volterra[2]. Nous y voyons (planche 35, nº 12) Philcotète assis devant sa grotte entouré par ses compatriotes qui lui volent son arc, exactement comme dans les autres bas-reliefs qui reproduisent le même sujet; mais l'urne de Volterra présente cette particularité que Philoctète est entouré de personnages d'une expression non malveillante, mais bien, au contraire, amicale; son pied n'est pas entouré de bandelettes, mais nu et soulevé pour être lavé dans *un vase à laver les pieds* (Νίπτρα)[3], par *un jeune Grec*. Puisqu'une telle scène nous est absolument inconnue dans ce que nous savons de la légende de Philoctète, je pense que nous la devons probablement à la mémoire du sculpteur de ce monument qui, trompé par la donnée fort semblable des deux pièces de Sophocle, aura confondu deux scènes différentes provenant du *Philoctète* et de la *Niptra* arrangeant cette scène de *Philoctète* conformément à une scène de la *Niptra*. Ainsi, je suppose que le titre *Niptra* de la tragédie de Sophocle provenait de ce que son jeune fils Télégonos, après avoir reconnu qu'il a blessé son propre père, le soigne lui-même sur la scène, lavant la blessure[4].

Ainsi, d'après les fragments bien peu importants qui nous restent de l'original, rien n'indique qu'Ulysse cherchait son homme en Épire, comme on l'a cru. Les fragments

Nº 417 (éd. Nauck) — ποδαπὸν τὸ δῶρον ἀμφὶ φαιδίμοις ἔχων ὤμοις. —
et nº 418 — ὤμοις ἀθηρόβρωτον ὄργανον φέρειν,

semblent des paroles d'Ulysse racontant comment il cherchait l'homme indiqué de Tirésias, en demandant à quiconque il rencontre quel est l'instrument qu'il porte sur le dos, puis comment un paysan lui répond que c'est bien un fléau. De même le fragment 319 : — ἐλαιάεσσα νηδύς, — paraît une parole d'Ulysse faisant le récit de son aventure chez le cyclope Polyphème[5]. Le reste des fragments (nºˢ 412, 413, 414 et 415) semble une partie d'une plainte d'Ulysse blessé, récriminant contre l'oracle de Dodone, qui l'aurait trompé par un mot à double sens alors qu'il lui avait demandé la signification de la mort ἐξ ἁλὸς dont il devait, selon Tirésias, périr[6].

1. *Griechische Tragœdien*, vol. I, p. 242.
2. Overbeck, *Die Bildwerke zum Thebischen und Troischen Heldenkreis*, p. 577, pl. XXIV, 17.
3. Νιπτήρ = ποδονιπτὴρ λέβης : τὸ τῶν ποδῶν νίπτρον, νίπτρα παρ' Αἰσχύλῳ, etc. — Voy. E. Stephanus, *Thesaurus*, s. v. Νιπτήρ.
4. Comparez Aristote, *Poet.*, 16, 24.
5. Voy. Photius, *Lexicon* : νηδὺς ἐλαιάεσσα : ἐπὶ Κύκλωπος.
6. Les fragments *incertains* de Sophocle 671, 776, 873 sont peut-être de la même tragédie *Ulysse* Ἀκανθοπλήξ.

Enfin, parmi les fragments de Pacuvius que nous n'avons pas encore cité, le vers :

Inde advenio montem Oetam in scruposam specum

que Welker met dans la bouche d'Ulysse racontant ses recherches[1] et qui nous donne à croire qu'il rencontra son homme, peut-être, là-bas (Oeta est une montagne de la Doride, pays *éloigné* de la mer), ce vers, disons-nous, peut aussi bien être mis dans la bouche de Télégonos, racontant ses aventures, à la recherche de son père[2]. Le reste des fragments de Pacuvius ne nous apprend point non plus quel fut le pays où Ulysse trouva son homme.

Outre Sophocle et Pacuvius, nous savons qu'Apollodore de Tarse composa une tragédie intitulée Ἀκανθοπλήξ (='Ὀδυσσεύς?) et une autre intitulée Τεκνοκτόνος (='Ὀδυσσεύς?)[3]; Chairemon, un Τραυματίας (='Ὀδυσσεύς?)[4] et Lycophron, un Τηλεγόνος[5]; malheureusement, de ces pièces qui pouvaient nous éclairer pour la question qui nous occupe, nous ne connaissons guère que les titres. Quelques autres mythographes, p. ex. Hygin, Dictys, etc., parlent aussi du mythe de Télégonos, mais ils ne nous apprennent non plus rien de nouveau.

IV

Il ne nous reste maintenant qu'à retourner à la partie de la *Télégonie* d'Eugammon qui se rapporte à Trophonios, à Agamèdes et à Augias (E-G).

Puisque Eugammon copie constamment les traits de la poésie homérique, le nom du devin Trophonios que nous rencontrons le premier (E) nous fait penser tout de suite qu'Eugammon copiait la Νέκυια d'Homère. Il faisait probablement partir Ulysse d'Élis, sur son navire, pour aller, au conseil de Polyxenos, loin, fort loin vers l'Orient[6], pour demander au devin mort Trophonios de Lébadie, dans sa grotte souterraine, comment il doit s'y prendre pour trouver son homme; c'est exactement ainsi qu'Homère fait partir Ulysse de l'île d'Aiaia, sur son navire, pour aller, au conseil de Circé, loin, fort loin vers l'Occident[7], pour demander au devin mort Tirésias de Thèbes, dans les enfers, comment il pourra retourner à Ithaque. Cette supposition prend les caractères de la certitude, grâce à une pierre gravée (planche 35 n° 10)[8]. Elle représente Ulysse, un aviron sur le dos, marchant *nu* avec attention *dans la nuit*, éclairant ses pas incertains avec une torche allumée qu'il tient de la main droite comme s'il entrait dans une grotte. Pausanias[9], décrivant la manière selon laquelle quiconque devait descendre dans l'antre de Trophonios, dit : « On vous conduit d'abord pendant *la nuit* à la rivière Hercyna;

1. *Griechische Tragœdien*, vol. I, p. 248.
2. Voy. Bothe, *Poetæ scenici Latinorum*, vol. V, pag. 134.
3. Suidas, s. v. Ἀπολλόδωρος. — Welcker, *Griechische Tragœdien*, vol. III, p. 1045.
4. Suidas, s. v. Χαιρήμων (*Eudoc.* 436). — Welcker, *l. c.*, p. 1087. — Nauck, *l. c.*, p. 659.
5. Suidas, s. v. Λυκόφρων. — Welcker, *l. c.*, p. 1257.
6. Voyez *Odyssée* II, v. 320-325, en comparaison avec Strabon, c. 423, 14.
7. Voy. *Odyssée* Λ, v. 13-22.
8. Voy. Overbeck, *Die Bildwerke zum Thebischen und Troischen Heldenkreis*, p. 791, pl. XXXI, 6.
9. IX, 39, 4.

arrivé là, *on vous baigne.* » C'est seulement après ces préparatifs qu'on pouvait aller devant Trophonios. Notre pierre gravée représente Ulysse revenant pendant *la nuit*, comme l'indique la torche, du bain d'Hercyna, comme l'indique sa nudité[1], et entrant chez Trophonios. M. Overbeck pense que ce monument doit sa naissance à l'Odyssée d'Homère ; mais la manière dont Ulysse marche nu dans les ténèbres, la torche qu'il tient dans les mains, mettent hors de doute que nous avons à faire à un des rarissimes, sinon au seul[2] monument inspiré directement de la *Télégonie* d'Eugammon. On pourrait penser que le graveur a voulu rire avec l'Odyssée, en représentant Ulysse cherchant son homme partout, pendant le jour même, à l'aide d'une torche, comme Diogène cherchait son ἄνθρωπος à l'aide de son fameux lampion ; mais le caractère sérieux de la figure ne permet pas une telle supposition. Du reste, n'insistons pas. M. Overbeck lui-même a reconnu que ce monument ne donne pas la caractéristique exacte de la poésie homérique[3].

Naturellement Ulysse aurait quitté la contrée après que Trophonios lui aurait indiqué le pays dans lequel il fallait aller chercher son homme. Ainsi, puisqu'après le nom de Trophonios, nous voyons, dans le sommaire de Proclus, venir celui d'Agamèdes, nous devons penser que c'est dans le pays de celui-ci que Trophonios lui a conseillé d'aller chercher l'homme de Tirésias. Agamèdes, qui est dit, bien souvent, frère[4] ou beau-père[5] ou oncle[6] de Trophonios, était fils de Stymphalos, héros éponyme de la ville homonyme arcadienne ; il était frère de Gortys, héros éponyme de l'autre ville arcadienne de Gortyna, et arrière-petit-fils d'Arcas, héros éponyme des Arcadiens[7]. Agamèdes était aussi le maître de la ville arcadienne de Stymphalos. Nous voilà donc tombés dans l'Arcadie, le pays même qui frappa les monnaies décrites au commencement de ce travail et dont nous cherchons l'interprétation ! Ce qui achèvera de dissiper tous les doutes qui pourraient s'élever au sujet de notre supposition qu'Ulysse est venu de Lebadie en Arcadie *sur le conseil de Trophonios*, c'est l'explication que nous allons donner du costume singulier et inexplicable, dont Ulysse est revêtu d'après nos monnaies. Nous savons que ceux qui voulaient descendre dans l'antre de Trophonios après s'être baignés, la nuit, dans la rivière Hercyna, allaient à l'oracle, revêtus d'un costume mystique et si bizarre que le cynique Menippos de Lucien le trouvait ridicule[8]. Cette manière de s'habiller, mentionnée plusieurs fois, s'appelle chez les auteurs anciens : ἐς διάλεξιν ἑαυτὸν στεῖλαι[9], ou στολῇ κοσμῆσθαι θεοπρεπεῖ[10], ou κοσμεῖν ἑαυτὸν ἱερῷ σχήματι[11]. Pausanias[12]

1. Selon le scoliaste d'Aristophane, *Nub.*, 508 : οἱ μυούμενοι (chez Trophonios) καθίζονται ἐπὶ τοῦ στόματος (τοῦ ἄντρου) γυμνοί.

2. Ici appartient la pierre gravée que nous faisons figurer sur notre planche sous le nº 11.

3. Le vers cité de Pacuvius : *Inde advenio montem Oetam in scrupeam* (ou *scrupulosam*) *specum*, pourrait bien se rapporter à la grotte de Trophonios, mais à la condition toutefois de supposer que Pacuvius croyait que la grotte de Trophonios se trouvait sur l'Oeta, montagne qui, du reste, n'est pas fort éloignée de Lebadie.

4. Preller, *Griechische Mythologie*², vol. II, p. 499. — Bernhard, dans *Rocher's Lexicon der Mythol.*, p. 89 ss.

5. Charax chez Scol. Aristoph. *Nub.*, 500.

6. Suidas, s. v. Τροφώνιος.

7. Pausanias, VIII, 4, 8.

8. Lucian. éd. Jacobitz, vol. I, p. 140 : « ἐσταλμένος ταῖς ὀθόναις γελοίως. »

9. Philostrate, *Vit. Apoll. Tyan.*, 8, 19.

10. Scol. Aristoph. *Nub.*, 508.

11. Suidas, s. v. Τροφώνιου.

12. IX, 39, 8.

donne une description exacte de ce costume : « *On va*, dit-il, *à l'oracle de Trophonios revêtu d'une tunique de lin, ceint de bandelettes par dessus et chaussé de crépides, espèce de chaussures particulières au pays;* » — (χιτῶνα ἐνδεδυκὼς λινοῦν, καὶ ταινίαις τὸν χιτῶνα ἐπιζωσθείς, καὶ ὑποδησάμενος ἐπιχωρίας κρηπῖδας). — Ce qui nous donne la description détaillée et la plus exacte du costume bizarre d'Ulysse sur nos monnaies de Mantinée! (Menippos n'avait-il pas raison de le trouver ridicule et de dire ἐσταλμένος ταῖς ὀθόναις γελοίως?) Nous savons d'une autre source que κρηπίς était « *une espèce de chaussures pour hommes, ayant les semelles hautes*[1] ». Ainsi nos monnaies nous apprennent, entre autres choses, pour la première fois et avec une sûreté absolue, la forme des *crépides* des anciens[2].

Si nous examinons une nouvelle fois encore et de plus près les allusions de l'indication de Tirésias dans l'Odyssée, nous verrons qu'elles s'appliquent à merveille aux Arcadiens. Selon l'Iliade, les peuples d'Arcadie partirent contre Ilion, montant soixante-dix navires que leur a fournis Eugammon, « *car eux-mêmes sont étrangers aux travaux de la mer* » (ἐπεὶ οὔ σφι θαλάσσια ἔργα μεμήλει[3]); c'est-à-dire, ils étaient des montagnards, complètement ignorants des choses maritimes (οὐκ ἴσασι θάλασσαν et νέας et ἐρετμὰ selon l'indication de Tirésias[4]). Eustathe dit des Arcadiens qu'ils ne faisaient aucun cas des choses de la mer et qu'ils n'étaient point un peuple maritime, habitant le centre du Péloponnèse et de toutes parts fort éloignés de la mer[5]. Ensuite, on explique le passage οὐδὲ θ' ἅλεσσι μεμιγμένον εἶδαρ ἔδουσιν de l'indication de Tirésias, par ce fait qu'ils ne se nourrissaient pas τοῖς ἐκ θαλάσσης βρώμασι, ἰχθύσιν, ὀστρέοις[6]. Or, outre que cela était fort naturel de la part d'un peuple habitant fort loin de la mer, on sait précisément que les Arcadiens, depuis les temps des Pélasges jusqu'aux temps historiques, se nourrissaient des glands du chêne, et à cause de cette particularité, la Pythie les appelle βαλανηφάγοι ἄνδρες[7].

Les monnaies de Mantinée nous apprennent avec sûreté que c'est près de cette ville que la légende faisait trouver son homme au héros, probablement un paysan de la fertile vallée, qui, à la question d'Ulysse : Qu'est-ce que je porte sur mon dos? lui répondit : Tu portes un fléau[8]. Ulysse planta alors immédiatement son aviron dans la terre et sacrifia à Poseidon suivant le conseil de Tirésias.

1. *Lex rhet.*, p. 273, 48 : κρηπίς, εἶδος ὑποδήματος ἀνδρικοῦ ὑψηλὰ ἔχοντος τὰ καττύματα. — Scol. Aristoph. *Achar.*, 300 : καττύματα, δέρματά τινα ἰσχυρὰ καὶ σκληρά, ἅπερ τοῖς σανδαλίοις καὶ τοῖς ἄλλοις ὑποδήμασιν ὑποβάλλεται.

2. Comparez Guhl et Koner, *Das Leben der Griechen und Rœmer*, 1872, p. 207. — Daremberg et Saglio, *Dict. des antiquités grecques et romaines*, p. 819, s. v. *Calceus*.

3. *Iliade* B, v. 603-614.

4. *Odyssée* Λ, v. 122-125.

5. Eustathii, *Commentarii ad Homeri Iliadem* B, v. 612 : οὐ φροντὶς ἦν αὐτοῖς τῶν κατὰ θάλασσαν οὐδὲ ναυτικοὶ ἦσαν, οἷα μεσήπειροι, ὡς μέσην οἰκοῦντες τὴν Πελοπόννησον καὶ πανταχόθεν καὶ πολὺ τῆς θαλάσσης ἀφεστῶτες. Comparez Pausanias, VIII, 1, 3 : Ἀρκάδες τὸ ἐντὸς οἰκοῦσιν ἀποκλειόμενοι θαλάσσης πανταχόθεν.

6. *Scholia græca in Homeri Odysseam*, ed. G. Dindorf, p. 488.

7. Hérodote, I, c. 66. — Pausanias, VIII, 1, 6 et 44, 4. — Eustathii *Comm. ad Hom. Iliadem* B, v. 603. — Imhoof-Blumer, *Monnaies grecques*, p. 200. Voyez plus loin.

8. Voyez plus haut.

Plusieurs légendes arcadiennes se rapportent à Ulysse et s'accordent avec notre thèse de la façon la plus satisfaisante. Nous lisons dans les *Arcadiques* de Pausanias : « Un chemin vous conduit en montant d'Aséa sur le mont Boréion ; on trouve sur son sommet quelques restes d'un temple qu'Ulysse, *après son retour de Troie*, érigea à Athéna Soteira et à Poseidon[1]. » Dans un autre passage : « A peu de distance du stade de *Mantinée*, on voit le temple de Poseidon Hippios..... On dit que ce temple avait été, dans l'origine, érigé à Poseidon par Agamédes et Trophonios[2] ». Dans le même livre de Pausanias, nous trouvons à Phénéos d'Arcadie, une tradition un peu différente, mais qui indique toujours que le culte de Poseidon Hippios était étroitement lié avec la légende d'Ulysse : « On y voit (sur l'Acropole de la ville), dit Pausanias[3], une statue en bronze de Poseidon surnommé Hippios ; elle y a été élevée, à ce qu'on dit, par Ulysse qui, ayant perdu ses chevaux, érigea, après avoir parcouru toute la Grèce pour les chercher, un temple à Artémis, qu'il surnomma Heurippa, à l'endroit même du pays de Phénéos où il les avait retrouvés ; il y érigea aussi une statue à Poseidon Hippios. On dit qu'Ulysse, après les avoir retrouvés, crut devoir les laisser dans le pays des Phénéates, de même qu'il nourrissait ses bœufs sur le continent, vis à vis Ithaque ; les Phénéates me montrèrent, sur la base de la statue de Poseidon, une inscription contenant quelques ordres que donnait Ulysse à ceux qui menaient paître ses chevaux..... » De plus nous savons par le même auteur qu'à *Mantinée* se trouvait le tombeau de Pénélope, femme d'Ulysse[4].

Une partie des types des monnaies de Mantinée portent un ou trois glands (planche 35, nº 1-4), allusion évidente aux Arcadiens βαλανηφάγοι[5] ; d'autres se rapportent à Poseidon et à Athéna[6]. Enfin les types de l'autel surmonté des bustes des Dioscures ou d'un casque au revers, se trouvent, comme presque tous les types mythologiques des monnaies arcadiennes[7], dans une étroite relation avec le type du droit des mêmes pièces. Ce sont les autels des dieux à qui Ulysse, sauvé enfin définitivement, devait sacrifier. Le casque qui surmonte l'un des autels[8] indique que cet autel est celui d'Athéna Σώτειρα. Les bustes des Dioscures surnommés Ἄνακτες et Σωτῆρες qui surmontent l'autre indiquent l'autel de Poseidon Ἄναξ à qui Ulysse devait sacrifier, selon le conseil de Tirésias (θύειν Ποσειδῶνι ἄνακτι). Ce n'est nullement l'autel des Dioscures eux-mêmes. On ne posait pas les bustes des déités sur leurs autels propres. On figure seulement leurs autels surmontés

1. Pausanias, VIII, 44, 4.
2. Pausanias, VIII, 10, 2, et VIII, 5, 5 ; 14, 4, et 10, 4.
3. VIII, 14, 4-5. Sur le culte de P. ἵππιος en Arcadie, v. aussi VIII, 8, 7 ; 25, 5-8 ; 37, 9, et 42, 1-2.
4. Pausanias, VIII, 12, 5.
5. Imhoof-Blumer, *Monnaies grecques*, p. 200.
6. P. Gardner, *Catalogue of the coins of Peloponnesus*, p. 184 ss.
7. Voy. Eckhel, *Num. veteres anecdoti*, p. 140. — Imhoof-Blumer, *Monnaies grecques*, p. 204 et 209.
8. Voy. Pausan. ci-dessus, VIII, 44, 4. — Sur l'exemplaire nº 8, à la place du casque, symbole d'Athena, se trouve la lettre A de la légende MAN ; je suppose, en avouant que je montre ainsi une grande hardiesse, que cette lettre qui, sur l'exemplaire nº 6, est inscrite seule *sur l'autel*, en faisant partie de la légende, signifie aussi en même temps que l'autel est d' Ἀ(θηνᾶ). De même, je crois que la couronne d'olivier, plante sacrée d'Athéna, du nº 8 indique que l'autel est d'Athéna.

de symboles caractéristiques, et, en vérité, rien ne peut mieux caractériser un autel de Poseidon Ἄναξ que les bustes des Dioscures Ἄνακτες et Σωτῆρες à qui il était ordonné de servir Poseidon, d'aller à cheval à travers les mers et de sauver les marins en péril[1]. Déjà l'hymne homérique aux Dioscures les connaît comme sauveurs des

> ἐπιχθονίων ἀνθρώπων
> ὠκυπόρων τε νεῶν, ὅτε τε σπέρχωσιν ἄελλαι
> χειμέριαι κατὰ πόντον ἀμείλιχον.

Il ajoute que leur apparition annonçait aux matelots la fin de leurs peines[2]. Ainsi Ulysse remerciant Poseidon de ce qu'il est enfin arrivé à la fin de ses peines, rien de plus significatif que de voir Poseidon Ἄναξ représenté par ses ministres les Dioscures ἄνακτες σωτῆρες. J'ajouterai qu'aux temps où ces monnaies des Mantinéens ont été frappées (370 avant J.-C., voyez plus bas), le culte des Dioscures était surtout en vogue et populaire à cause de leur rôle de sauveurs des marins en péril[3].

Quant au culte des Dioscures en Arcadie, nous savons encore, non seulement qu'ils possédaient un temple avec leurs statues de bronze à Cleitor où on les appelait μεγάλοι θεοί[4]; mais qu'ils en possédaient un autre à Mantinée même[5]. De plus, non loin de cette ville, à *Tripolitza*, on a trouvé un bas-relief représentant les Dioscures debout tenant la bride de leurs chevaux et posant chacun un pied sur un autel placé entre eux[6].

Revenant à la *Télégonie* d'Eugammon, pour en finir avec elle, nous dirons qu'Ulysse, après avoir tué son homme et après avoir sacrifié à Poseidon, devait et pouvait enfin partir pour Ithaque, selon le conseil de Tirésias οἴκαδ' ἀποστείχειν[7]. Mais, pour aller directement d'Arcadie à Ithaque, il devait forcément passer à travers Elis. Ainsi Eugammon trouve, à ce qu'il paraît, une bonne occasion pour faire entrer dans sa compilation Augias, le roi célèbre d'Elis dont nous voyons le nom après celui de Trophonios et d'Agamèdes dans le sommaire de Proclus (G). A la vérité, si Eugammon ne faisait pas raconter par Agamèdes lui-même à Ulysse, comme histoires *passées*, le mythe d'Augias, chose qui me paraît fort probable, ou bien si nous n'acceptions pas avec Heyne[8] un autre Augias *postérieur* au seul connu, Eugammon commettait ainsi un anachronisme. Car, selon la poésie homérique, Augias devait être mort depuis longtemps : sa fille aînée était la femme de Moulios, celui qui est tué par Nestor, le plus vieux des héros homériques, quand celui-ci était encore si jeune que son père Neleus

1. *Luciani opera*, éd. Jacobitz, vol. I, p. 146 : προστέτακται (τοῖς Διοσκούροις) ὑπηρετεῖν τῷ Ποσειδῶνι καὶ καθιππεύειν δεῖ τὸ πέλαγος καὶ ἐάν που ναύτας χειμαζομένους ἴδωσιν, ἐπικαθίσαντας ἐπὶ τὸ πλοῖον σώζειν τοὺς ἐμπλέοντας.

2. *Hymni Homerici*, éd. A. Baumeister, p. 81 (XXXIII, v. 6-8, 18).

3. Voyez, par ex., les tragédies d'Euripide : *Elena*, v. 1495 ss.; *Electra*, v. 990-993, 1241-1242, et 1347-1356 : *Orestes*, v. 1636 ss. — Comparez Furtwængler, dans *Rocher's Lexicon der Mythologie*, p. 1163 : *Dioscuren Retter zur See*.

4. Pausanias, VIII, 21, 4.

5. Pausanias, VIII, 9, 2.

6. Milchoefer, dans les *Mittheilungen des Deutschen Archæologischen Instituts in Athen*, vol. IV, p. 144, 2.

7. *Odyssée* Λ, v. 131.

8. Voyez Welcker, *Der epische Cyclus*, vol. II, 306.

ne voulait pas lui permettre de sortir pour aller à la guerre, disant qu'il était trop jeune pour manier les armes[1]. Du reste, selon quelques autres légendes, Augias était déjà tué depuis longtemps par Hèraclès[2]. Mais un tel anachronisme était peu de chose pour arrêter un compilateur de la force d'Eugammon. D'aucuns croient que, dans cette partie de la *Télégonie*, il était question du trésor d'Augias construit, selon une légende[3], par Agamèdes et Trophonios. Bien que cela ne ressorte point, tant s'en faut, du sec sommaire de Proclus, qui ne fait que citer les trois noms Trophonios, Agamèdes et Augias à la suite, il est assez probable qu'Eugammon, qui était de Cyrène, pays voisin de l'Egypte, connaissait déjà le mythe identique de Pampsinite, roi d'Egypte, que beaucoup plus tard Hérodote[4] nous raconte en détail comme une légende égyptienne. Peut-être Eugammon, selon son habitude, ὑφελόμενος ὡς ἴδιον ἐξήνεγκεν, arrangea ce mythe en l'attribuant à Augias, à Trophonios et à Agamèdes[5].

D'après tout ce qui précède, nous pouvons dire enfin que nous avons découvert avec sûreté la signification du type curieux des pièces de Mantinée, ainsi que le pays auquel Homère faisait allusion dans sa *Necyie*. Quant à l'affirmation des auteurs de la valeur d'Etienne de Byzance, Eustathe et Tzetzès, selon lesquels ce pays était l'Epire, je crois qu'elle doit sa naissance à une légende locale de Thesprotie, et nous savons précisément que ce pays avait, sur la fin de la vie d'Ulysse, des légendes qui ne s'accordaient pas avec celles d'Arcadie[6]. Elle doit peut-être aussi son origine au nom du pays Ἤπειρος qui signifie *la terre ferme*, qui aurait donné à supposer qu'Homère faisait allusion à cette contrée quand il parlait des hommes éloignés de la mer. Mais ceux qui ont interprété ainsi les vers homériques n'ont pas réfléchi que le nom d'Ἤπειρος était *inconnu* à Homère; que ce pays, malgré son nom, n'était pas dans l'intérieur des terres ἀποκεκλεισμένον τῆς θαλάσσης comme l'est l'Arcadie, condition indispensable pour que les habitants ne connaissent pas la mer; mais, bien au contraire, toute l'Epire est baignée par la mer[7]. Rappeler enfin que les villes d'Epire, Bounima et Trampyia, où Ulysse aurait trouvé son homme, ne nous sont connues que par Etienne et Tzetzès[8].

V

Maintenant, pouvons-nous déterminer la date des pièces au type d'Ulysse et expliquer comment il se fait que, tandis que les monnaies plus anciennes de Mantinée ont des types bien différents, subitement la légende d'Ulysse se substitue à ces types?

Selon M. Percy Gardner, les pièces au type d'Ulysse ont été frappées après 431 avant J.-C.; selon M. Barclay Head, elles se classent entre 400 et 385, année de la destruction de Mantinée par les Spartiates conduits par Agésipolis. Pourtant la

1. *Iliade*, Λ, v. 670.
2. V. Rocher, *Lexicon der Mythologie*, p. 232, s. v. *Augeias*.
3. Charax, chez Scol. Aristoph., *Nub.*, 508.
4. II, 121.
5. Comparez Buttmann, *Mythologus*, II, 227 ss. — Welcker, *Der epische Cyclus*, II, 304. — O. Müller, *Geschichte Hellenischer Stæmme und Stædte; Orchomenos und die Minyer*, 1820, p. 92. — Schirmer, dans *Rocher's Lexicon der Mythologie*, p. 732.
6. Pausanias, VIII, 12, 5, et Welcker, *Der epische Cyclus*, vol. II, 464.
7. Strabon, c. 323 : ἔστι τὰ Ἠπειρωτικὰ ἔθνη, κλυζόμενα τῷ Σικελικῷ πελάγει.
8. Voyez Pape-Benseler, *Wœrterbuch der Griech. Eigennamen*.

fabrique de ces pièces, surtout celle des bronzes, fractions contemporaines des pièces d'argent, indique une époque d'émission postérieure à 385. Dans ce cas, on ne peut les placer, au plus tôt, que quinze ans après la ruine de Mantinée, c'est-à-dire en l'année 370 avant J.-C., date de la reconstruction et reconstitution de la ville après la bataille de Leuctres. Cette date convient à M. Weil qui regarde comme positif, ainsi que nous l'avons déjà dit, que le héros et l'autel se rapportent à la reconstruction de Mantinée[1]. Je crois que M. Weil a deviné vrai, tout comme s'il était un Tirésias ou un Trophonios. Car, en réalité, nous savons qu'au moment de livrer la fameuse bataille de Leuctres, Epaminondas, voyant, aussitôt que les deux armées furent subitement en face, ses soldats perdre courage à cause de la supériorité numérique et de la superbe tenue de l'ennemi et à cause des mauvaises réponses des augures, imagina divers stratagèmes pour soutenir le moral de ses hommes. Entre autres moyens singuliers auxquels il eut recours, le suivant surtout est célèbre et raconté par plusieurs auteurs. Il fit se présenter devant l'armée un homme couronné et portant le costume de ceux qui venaient consulter Trophonios; cet homme avait mission de dire qu'il venait d'entrer dans la grotte du devin de Lebadie et que Trophonios lui avait ordonné de prédire à l'armée thébaine une victoire certaine[2]. Toute l'armée le crut, et alors, pleine de courage, elle livra avec enthousiasme la bataille aux Spartiates, leur infligeant ainsi le célèbre échec dont un des premiers résultats fut la reconstruction de la ville de Mantinée[3]. Naturellement les premières monnaies que cette ville frappa, en signe de son autonomie et de sa reconstruction, ne pouvaient point ne pas faire allusion à ces événements historiques. Ainsi, comme je crois que les glands, types des monnaies que la ville frappait avant sa destruction en 385 par les Spartiates, servaient à rappeler aux Lacedémoniens l'oracle par lequel jadis la Pythie leur défendait de faire la conquête de l'Arcadie en leur disant qu'*il y a là beaucoup de braves mangeurs de glands qui ne le permettront*[4] :

Ἀρκαδίην μ'αἰτεῖς; μέγα μ'αἰτεῖς· οὔ τοι δώσω.
Πολλοὶ ἐν Ἀρκαδίῃ βαλανηφάγοι ἄνδρες ἔασιν,
οἵ σ'ἀποκωλύσουσι. . . . . . .

1. *Zeitschrift für Num.*, 1882, p. 31 : « Für den Heros auf den Münzen von Mantinea mit der Kehrseite des brennenden Altars fehlt es noch an jeder ansprechenden Erclærung, doch scheint soviel festzustehen, dass der Typus, mit dem wiederaufbau von Mantinea in Verbindung zu bringen ist. »

2. Diodore, XV, c. 53 : ἄλλον δὲ κατέστησεν (ὁ Ἐπαμεινώνδας) ὡς ἀπὸ Τροφωνίου προσφάτως ἀναβεβηκότα καὶ λέγοντα διότι προστέταχεν ὁ θεὸς αὐτοῖς, ὅταν ἐν Λεύκτροις νικήσωσιν, ἀγῶνα τιθέναι Διὶ βασιλεῖ στεφανίτην· ἀφ' οὗ δὴ Βοιωτοὶ ταύτην ποιοῦσι τὴν πανήγυριν ἐν Λεβαδείᾳ. — Polyaino, *Strateg.* II, 3, 8 : . . . . . παρεσκεύασεν (ὁ Ἐπαμεινώνδας) ἄνδρα ἀγνῶτα, προσελθόντα αὐτοῦ τῆς πόλεως ἐστεφανωμένον καὶ ταινίας ἔχοντα πρῶτον ἀπαντῆσαι ἀγγέλλοντα « ὁ Τροφώνιός μοι προσέταξεν ἀπαγγεῖλαι Θηβαίοις, ὅτι νίκην δίδωσι τοῖς ἄρχουσι τῆς μάχης, » etc. — Pausanias, IV, 32, 5 : φασὶ δὲ οἱ Θηβαῖοι μελλούσης τῆς μάχης ἔσεσθαί σφισιν ἐν Λεύκτροις ἐς ἄλλα τε ἀποστεῖλαι χρηστήρια καὶ ἐρησομένους τὸν ἐν Λεβαδείᾳ θεόν . . . . Τροφώνιον δὲ φασιν εἰπεῖν ἑξαμέτρῳ :

Πρὶν δορὶ συμβάλλειν ἐχθροῖς, στήσασθε τρόπαιον,
ἀσπίδα κοσμήσαντες ἐμήν, τὴν εἴσατο νηῷ
θοῦρος Ἀριστομένης Μεσσήνιος· αὐτὰρ ἐγώ τοι
ἀνδρῶν δυσμενέων φθίσω στρατὸν ἀσπιστάων.

Voyez aussi Cicero, *De Divinatione*, lib. I, cap. XXXIV.

3. Pausanias, IX, 14, 4. — E. Curtius, *Peloponnesus*, I, p. 238 ss. — Bursian, *Geographie von Griechenland*, II, 193.

4. Hérodote, I, 66. — Eustathii *Comment. ad Hom. Iliadem* B, v. 603. — Pausanias, VIII, 1, 6, et 44, 1.

De même il me semble que le nouveau type d'Ulysse sacrifiant aux dieux à Mantinée (Μαντίνεια), c'est-à-dire dans la ville indiquée par le devin (μάντις)[1], fut choisi par les Mantinéens pour dire aux Lacédémoniens : « Ah ! vous avez détruit la ville sacrée de Trophonios ! la ville où Ulysse est venu jadis ériger des temples aux dieux sur le conseil du devin de Lebadie ! la voilà reconstruite après votre terrible désastre à Leuctres, désastre qui nous avait été prédit par Trophonios lui-même, irrité justement contre vous. Prenez garde de recommencer la guerre contre une ville sacrée ! »

Je ne terminerai pas ce travail sans remarquer combien de faits nouveaux se trouvent éclaircis et expliqués par un seul monument numismatique resté jusqu'ici lettre close. Une seule monnaie nous permet de comprendre, pour la première fois, après tant de siècles, quel était le peuple indiqué par le grand poète dans une des plus intéressantes rapsodies de son épopée ; elle nous permet d'éviter les mauvaises interprétations des anciens et des modernes ; de comprendre l'esprit et la série des faits d'une épopée qui faisait la suite de l'Odyssée ; de connaître le costume fort intéressant dont étaient revêtus ceux qui descendaient chez Trophonios ; elle nous montre la forme inconnue jusqu'à présent des *crépides* de Lebadie ; elle nous donne l'explication juste d'une pierre gravée, un des plus rares et intéressants monuments de cette espèce ; elle nous fait comprendre pourquoi en Arcadie, et non dans un autre pays, il y a tant de légendes sur la fin de la vie d'Ulysse ; dans cette monnaie, nous possédons un monument, pour ainsi dire, commémoratif de la fameuse bataille de Leuctres et de la reconstruction de Mantinée par le conseil et l'appui d'Epaminondas, le plus noble des anciens stratèges ; la date exacte de ce monument numismatique nous est en même temps affirmée, circonstance qui peut rendre les plus grands services à la classification chronologique des monnaies du Péloponnèse tout entier. Vraiment, après cela, on ne peut que regretter fort le peu de place que l'étude des types monétaires tient dans les recueils archéologiques, où les monnaies ne paraissent le plus souvent que par exception et comme s'il s'agissait de monuments qui n'ont qu'une valeur secondaire pour la connaissance de l'antiquité. Il y a là pourtant mille et mille problèmes à résoudre, mille et mille questions de la plus grande importance, qui sont bien dignes d'attirer l'attention de tous ceux qui s'intéressent à la connaissance générale de l'antiquité.

JEAN N. SVORONOS.

1. La légende selon laquelle Mantinée, dont le nom signifie *le pays du devin ou la ville indiquée par le devin* (cf. Pape-Benseler, *Wœrterbuch der Griech. Eigennamen*, 1875) était bâtie κατὰ μαντείαν, un serpent ayant indiqué le chemin, n'est pas peut-être sans allusion à l'indication de Trophonios. Nous savons que ce devin était représenté par un serpent. (Suidas, s. v. Τροφώνιος.)

VASES POLYCHROMES SUR FOND NOIR

DE LA PÉRIODE ARCHAÏQUE

(*Suite et fin*[1]).

(PLANCHES 22 ET 23.)

Si des doutes sur la provenance des vases du premier groupe sont sinon permis, du moins possibles, il n'en est pas de même du groupe suivant, dont la provenance athénienne est si bien constatée que de peu d'autres. Il sera peut-être plus difficile de persuader le lecteur de son antiquité réelle. On est trop accoutumé à ne voir sortir des mains des potiers de cette époque qu'un travail inimitable de délicatesse et de précision, pour se faire d'abord à l'idée qu'une peinture, aussi négligée que celle-ci, est leur œuvre. Mais, disons-le de suite, si la peinture en général est fort mauvaise, l'ouvrage du potier ne laisse rien à désirer.

Ces petites phialés, d'une vingtaine de centimètres environ de diamètre, sont légères et admirablement lisses à l'extérieur et le vernis noir est souvent bien réussi.

Toutes celles que j'ai vues présentent à l'extérieur le même aspect, une surface unie, d'une belle couleur de terre cuite, sans vernis transparent, avec une bordure noire, large de deux à deux centimètres 1/2. Toutes, ou presque toutes, ont un omphalos. Citons encore parmi les signes distinctifs, que les figures peintes à l'intérieur ont toujours la tête vers le centre, les pieds vers le bord et que bien souvent l'omphalos est entouré de rayons, peints avec plus de négligence que le reste et qui se répètent quelquefois dans une bande qui entoure le sujet. C'est surtout cette

1. Voyez plus haut, *Gazette archéologique*, p. 193. Après l'impression de la première partie de cet article, j'appris de M. van Branteghem que le lécythe décrit sous le nº XII est entré dans sa collection et qu'il lit, outre les légendes mentionnées dans le texte, d'un côté de la kitharistria **KAΛE** et de l'autre les lettres **EM**, probablement le reste d'un nom de femme.

Du reste, je ne puis m'empêcher de communiquer au lecteur la description d'un lécythe, que je viens de trouver au *Museo Civico* de Bologne, vu qu'il conserve le style des vases à figures noires plus pur encore que les autres.

1 *bis* Lécythe, de la même forme que les nºs II et III, haut de 18 centim. 1/2; Musée de Bologne, de la coll. P. Palaci, nº 1170, provenance inconnue.

Combat, à la lance, d'un guerrier, à droite, contre une Amazone, à gauche. Il est tout noir (profil ordinaire des fig. noires), elle a les chairs blanches. Du reste étaient peints soit en blanc, soit en rouge brique, les contours des cimiers, les lances, les épisèmes, celui du bouclier (en profil) du guerrier, une (demie) tête de bœuf, celui de l'Amazone, deux dauphins, les courroies de la gaîne du guerrier, les liserés et les légendes vides de sens : +ΙΣΥΤΙΣ et +ΟΓΟ+ΝΙΣ+. Tout le reste est indiqué en lignes gravées, vigoureuses pour les contours, légères pour les détails. Il est à noter que l'œil du guerrier est rond, celui de l'Amazone en amande. Une observation que j'ai faite la première fois sur ce vase est que l'on retrouve partout une première esquisse fort légère, du genre de celle que l'on connaît aux vases rouges, mais tracée à la pointe.

Sur l'épaule, l'ornement usuel des boutons de fleurs.

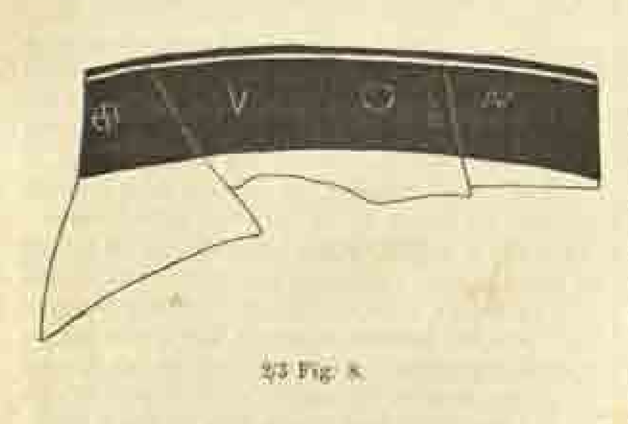
facture, toujours la même, qui ne permet pas d'assigner une trop longue durée à ce genre, puis le manque complet de signes certains qui nous forcent d'assigner à une date plus avancée tel ou tel exemplaire.

On a bien pourtant d'abord l'impression d'avoir affaire à des produits d'une basse époque et tous ceux avec qui j'en parlais à Athènes partageaient cette impression ; il n'y a que M. Wolters qui dirigea mon attention sur la remarquable ressemblance d'un fragment de l'Acropole à feuilles rouges et blanches avec des poteries de Naucratis[1]. Je lui fis observer que, si ce fragment était archaïque, les autres devaient être de la même époque, et nous consultâmes M. E.-A. Gardner sur la prétendue ressemblance. Il nous dit qu'elle existait en effet quant à la peinture, mais que les vases de Naucratis en question se distinguent sans exception de ces fragments-ci par la forme du vase et par la couverte blanche à figures qui en orne l'extérieur. J'ai pu m'assurer depuis de la justesse de ces remarques et le lecteur pourra s'en faire une idée en comparant le fragment D de notre planche 28, avec la planche LXXIX du *Journal of Hellenic studies* (1887).

La présence d'une trentaine de fragments de ce genre parmi les produits des fouilles de l'Acropole, faisaient bien naître une présomption assez forte pour une date antérieure aux guerres médiques, puisque des fragments de vases de date plus récente sont loin d'être aussi fréquents, mais nous étions loin d'être convaincus, lorsque, grâce à l'obligeance de M. Staï, qui me permit d'étudier le produit des fouilles de 1886, j'eus la chance de découvrir trois fragments minimes, mais du plus grand intérêt pour la question. En s'ajustant, elles donnaient une légende qui, si courte qu'elle soit, résoud le problème.

XXXIV. Un bras droit (brun rouge), lançant un disque blanc[2], deux jambes, un bâton de pédatribe rouge brique, entourés d'un liseré de même couleur et d'une bande réservée sur le fond. Lignes gravées. PLANCHE 28 c.

Sur la bande noire de l'extérieur, une inscription en graffite à la pointe, fig. 8.



2/3 Fig. 8.

Il est évident que nous avons devant nous des fragments d'un discobole, non sans intérêt, mais comme la reconstruction nous ramènerait un peu loin, nous la réservons à un appendice. Autant que ces restes permettent d'en juger, le traitement des muscles est le même que celui des hommes dansants du n° II et des autres figures du même style, énumérées plus haut.

1. *Naucratis*, I, pl. V, 1.

2. Le blanc est pur, mais appliqué sur la couleur brune.

Il est impossible de décider si la légende **ΘↃON** doit se lire (ἆ)θλον ou (ἆ)θλων, mais la dernière leçon, qui pourrait se compléter en τῶν 'Αθήνηθεν ἆθλων εἰμι, semble la plus probable. Cependant la valeur de l'inscription consiste dans la forme des lettres qui ne permettent guère de descendre après les guerres médiques, depuis que les exceptions apparentes constatées naguère avec tant de précision par M. Loeschcke[1] disparaissent devant la date plus haute à assigner aux peintres tels qu'Euphronios[2].

Ayant établi cette base, nous verrons que tout s'accorde et s'explique au mieux.

XXXV. Phialé à omphalos ; diamètre 18 centim., acquise à Rome en 1833. Musée de Berlin, n° 2311.

Deux hétaïres nues (blanches) et deux jeunes gens (brun rouge), vêtus d'un manteau (de même), étendus sur des lits de banquet, dont on ne voit que les coussins jaunes, qu'ils ont dans le dos. Un de ces jeunes gens tend à l'une des hétaïres une coupe sans anses, l'autre joue de la flûte ; devant lui, l'étui en jaune. Auprès de la seconde hétaïre, un oiseau blanc (paonne selon M. Furtwängler). Les cheveux des hommes réservés sur le fond noir, ceints d'une bandelette jaune ; ceux des femmes relevés en chignon, peints en jaune avec bandelette brun rouge.

Dessin peu soigné, les détails indiqués par des lignes gravées. Dans le champ, légendes dépourvues de sens, l'on distingue **NOTꟷ**.

Sur l'omphalos, des cercles concentriques rouges et jaunes ; autour, des rayons blancs.

XXXVI. Fragment trouvé à l'Acropole d'Athènes en 1882. Musée, 1re chambre. Fragment d'un homme (brun rouge), vêtu d'un manteau (de même), étendu vers la droite, tend de la main droite une coupe. Les cheveux réservés en noir, entourés d'une couronne blanche. Autour, des rameaux blancs. Lignes gravées.

Autour de l'omphalos, qui manque, des rayons blancs. Tout le blanc est crémeux.

M. Furtwängler a eu l'obligeance de m'affirmer, à ma demande, que la technique des coupes de Berlin est identique à celui des fragments de l'Acropole et que le style, autant qu'on en peut juger, est celui des figures rouges de la première époque.

Il est curieux de rencontrer ici une couleur, qui manque dans le groupe des lécythes et que nous retrouverons plusieurs fois, le jaune. Cette couleur, dont on émaillait des briques à Ninive depuis des siècles et dont on se servait encore à Suse du temps de Darius, paraît avoir longtemps fait défaut aux potiers grecs.

XXXVII. Phialé à omphalos. Diamètre 22 centim. Trouvée à Vulci. Collection Durand. Musée de Berlin, n° 2312.

Une femme nue s'avance à quatre pattes vers un grand cantharos jaune ; de l'autre côté, une femme nue s'approche en dansant, une troisième joue de la lyre ; de la quatrième, qui semble avoir dansé, il ne reste que les jambes. Les femmes sont peintes en blanc, aux cheveux jaunes, avec bandelette rouge. Les cordes de la lyre sont les seuls détails gravés. Autour de l'omphalos, des rayons blancs ; de même sur le bord noir extérieur. Le tout a beaucoup souffert.

XXXVIII. Fragment de l'Acropole d'Athènes, 4e chambre, 1re vitrine, fouilles de 1886. Homme drapé, brun rouge, tenant de la main un objet incertain, assis sur un pliant blanc.

1. *Ueber die Lebenszeit des Vasenmalers Chachrylion.* II appendice de Helbig, *Italiker in der Poebene*, p. 127.

2. Studniczka, *Jahrbuch* II, p. 159.

XXXIX. Phialé avec omphalos. Diamètre 20 centim. Trouvée à Camiros; Musée Britannique D 6. Cat. S. 1071. Salzmann, Nécropole de Camiros, pl. LVI. (Dessin peu correct de style, mais juste de couleur.) Composition symétrique de deux Sirènes aux ailes déployées, jouant de la lyre, entre deux ornements composés de trois palmettes. Devant chaque Sirène, un oiseau jaune (probablement le même que M. Furtwängler croit être une paonne). Les Sirènes sont peintes en blanc, aux cheveux jaunes ceints d'une bandelette rouge. Le bois de résonnance de la lyre est rouge brique avec chevalet jaune. Détails gravés.

Les deux palmettes centrales sont rouge brique, avec retouches jaunes; les quatre autres jaunes, avec retouches rouge brique; les tiges qui les relient sont blanches. Dans le champ, des lettres dépourvues de sens.

Sur l'omphalos, des cercles concentriques rouges et jaunes; autour, une bande de rayons blancs. Une bande de même entoure le tout.

Sur l'omphalos, en graffite à la pointe **A/**, monogramme composé de **AN** ou de **AV**. Au bord, deux trous pour suspendre la coupe, pratiqués après la cuisson.

XL. Fragment de l'Acropole d'Athènes, 4e chambre, 1re vitrine; fouilles de 1886.

Partie supérieure d'une Sirène qui retourne la tête, peinte en blanc, les cheveux réservés en noir, retenus par une bandelette rouge brique. Le bras de la lyre est blanc. Des fragments d'une palmette jaune. Dans le champ, **OSTS**. Bande de rayons blancs qui entourait l'omphalos.

XLI. Fragment de l'Acropole d'Athènes, 3e chambre.

Palmette brune avec retouche brun rouge et fragment d'une seconde palmette brun rouge. Tiges blanches.

XLII. Fragment de l'Acropole d'Athènes, 4e chambre, 1re vitrine; fouilles de 1886 (pas de la même coupe que le no XL).

Fragment de palmette (?). Dans le champ **SO**. Bande avec des rayons jaunes.

XLIII. Fragment de l'Acropole d'Athènes, 3e chambre.

Moitié postérieure d'un oiseau blanc, du même dessin que celui du no XXXIX.

Notons qu'il y a des fragments de deux coupes au moins qui, par le dessin et la couleur, correspondent à la phialé de Camiros.

Le système de décoration présente une grande analogie avec celui des coupes suivantes.

XLIV. Phialé à omphalos; diamètre 19 centim. Trouvée à Thymbra en Troade. Musée Britannique D 64. Cat. S. 1071; acquis en 1877.

Composition symétrique de deux pigeons blancs, volant chacun vers une fleur, avec une tige en spirale, blanche (crémeux) à pétale brun rouge. Pas de gravures. Autour de l'omphalos, une bande de rayons blancs (crémeux) à liseré blanc.

Le vernis noir est terne et peu réussi. Deux trous pour la suspension pratiqués avant la cuisson.

XLV. Phialé à omphalos; diamètre 22 centim. Trouvée à Bologne dans la même tombe que le no LVII. Scavi della Certosa di Bologna. Tav. CXXXIII, 1 et 2.

Dessin identique. La couleur a complètement disparu; l'on a en partie refait le dessin en rouge brique.

XLVI. Fragment de l'Acropole d'Athènes, 3e chambre.

Moitié de fleur identique, brun jaune.

XLVII. Deux fragments qui s'ajustent. Acropole d'Athènes, 3e chambre.

Moitié postérieure d'un oiseau blanc semblable aux pigeons des nos XLIV et XLV.

XLVII *bis*. Phialé à omphalos. Musée Grégorien à Rome.

Composition semblable de deux pigeons blancs volant chacun vers une palmette, avec une tige en spirale, jaune (repeint?). Pas de gravures. Autour de l'omphalos, rouge, une bande de rayons jaunes.

Voici donc le troisième exemple d'un même dessin trouvé à l'Acropole et à l'étranger, et cette fois tant en Asie qu'en Italie.

Le tombeau de la Certosa ne contenait, hors ces deux coupes, rien que des bronzes, des vases à figures noires de mauvais style et une grande *kélebé* à damier rouge et noir.

Les fragments de l'oiseau pourraient toutefois à la rigueur avoir fait partie d'une autre composition où il entrait un coq. J'apprends qu'on en a trouvé un dans les fouilles de 1887, et j'en puis citer un ou deux fragments trouvés auparavant.

XLVIII. Fragment de l'Acropole, 3e chambre. Fragment d'un coq blanc.

IL. Fragment de l'Acropole, 3e chambre. Fragment d'un oiseau blanc.

Donnons enfin le dernier exemplaire qui montre le même système de composition symétrique, si évident dans toutes les coupes susmentionnées.

L. Phialé à omphalos. Trouvée à Thèbes. Musée de la Société archéologique à Athènes, no 2612.

Composition symétrique de deux proues de vaisseaux à grand éperon et de deux pieuvres. Le tout en blanc. Dans les interstices, quatre dauphins plongeant, autrefois brun rouge. Autour de l'omphalos, une bande avec des rayons blancs. Au bord, un liseré blanc.

L *bis*. Phialé à omphalos, large de 21 centim. Trouvée à Erétrie. Musée du Louvre.

Composition en partie symétrique de deux pieuvres identiques à celles du vase précédent et de quatre grands dauphins jaunes et quatre petits dauphins brun rouge, plongeant. Autour de l'omphalos à cercles concentriques brun rouge, une bande de rayons jaunes. Au bord, une bande ondulée blanche.

Passons au second système, évidemment contemporain puisqu'une même tombe en contenait un exemplaire.

LI. Phialé à omphalos. Diam. 19 centim. Trouvée à Rhodes. Musée Britannique, acquis en 1867 de MM. Salzmann et Biliotti.

Autour de l'omphalos à cercles concentriques jaunes et rouges, une bande de rayons jaunes. Autour, une couronne de feuilles de myrthe, noires à contours blancs et cœurs brun rouge. Entre les feuilles, des points jaunes. Une bande ondulée, blanche, entoure le tout.

LII. Phialé à omphalos, diam. 18 centim. Même provenance.

Même dessin, mais entouré d'une bordure de feuilles de lierre, au lieu de la bande ondulée.

LIII. Fragment de l'Acropole d'Athènes, 4e chambre, 1re vitrine, fouilles de 1886.

Même dessin, mais sans bordure.

Quatrième exemple d'un même dessin sur un fragment de l'Acropole d'Athènes et des coupes exportées.

LIV. Fragment de l'Acropole d'Athènes, 3e chambre.

Dessin semblable, les feuilles mieux faites et plus petites, brun rouge avec contours blancs, pas de points jaunes, bordure de rayons, Pl. 28 D.

LV. Fragment de l'Acropole d'Athènes, 3e chambre.

Dessin semblable, les feuilles de même forme, mais blanches, les points dans les interstices brun rouge.

LVI. Fragment de l'Acropole d'Athènes, 3e chambre.

Trois grandes et deux petites feuilles noires aux contours jaunes; dans les grandes feuilles, un point brun rouge; entre les pointes, des points blancs. (Dessin peu clair.)

LVII. Phialé à omphalos; diam. 22 centim. Trouvée à Bologne dans la même tombe que le no XLV. Scavi della Certosa di Bologna. Tav. CXXXIII, 1 et 3. Dessin semblable, mais la couronne est de feuilles de lierre, autrefois alternativement blanches et rouges (brique). La peinture a disparu en laissant une nuance de couleur au vernis.

LVIII. Trois fragments d'une même coupe dont deux s'ajustent. Acropole d'Athènes. 4e chambre, 1re vitrine, fouilles de 1886.

Même dessin, mais les feuilles disposées de telle sorte qu'une grande à l'intérieur de la couronne correspond à deux plus petites à l'extérieur. Les feuilles sont alternativement blanches et d'un gris clair, tirant sur le brun. Dans les interstices, des points brun rouge.

C'est la cinquième preuve incontestable de l'exportation de ces coupes d'Athènes à Bologne ainsi qu'en Etrurie, à Rhodes et en Troade.

La tige qui réunit les feuilles de ces couronnes divise le champ en deux registres concentriques; c'est ce qui rattache ces dessins aux suivants.

LIX. Fragment de l'Acropole d'Athènes, 4e chambre, 1re vitrine, fouilles de 1886.

Autour de l'omphalos, le dessin ordinaire. Dans les deux registres, séparés par un liseré brun rouge et bordés de petites feuilles de lierre jaunes, des spirales blanches, enlacées; dans les interstices, des points brun rouge. Autour, une bande avec treillis blanc.

Mais il n'y a pas que des ornements disposés de la sorte. Je suppose qu'une coupe dont parle M. Stéphani, en traitant de la peinture polychrome à couleurs mates appliquées sur fond noir, est du nombre[1]; le vernis en est du meilleur, la forme identique à celle de ces coupes et la peinture consiste en deux registres de scènes bachiques et érotiques; mais il serait imprudent de le faire entrer dans notre liste sans plus ample information. Du reste, nous avons d'autres exemples.

LX. Fragment de l'Acropole d'Athènes, 4e chambre, 1re vitrine.

Deux registres divisés par un liseré jaune. Dans le registre intérieur, un chien blanc, furetant et (une tête de) sanglier jaune; dans l'autre, un même chien.

Ce dessin rappelle une coupe du Musée Britannique, de même forme, à figures noires sur fond blanc, avec une chasse aux lièvres dans un registre, et dans l'autre, des oiseaux, des renards, etc., que M. Loeschcke a publiée[2] et qu'il met en rapport avec Nikosthènes. L'ornement du bord de cette coupe est en couleur, appliquée sur le vernis noir.

LXI. Deux fragments, probablement de la même coupe. Acropole d'Athènes, 3e chambre.

Des instruments de musique, surtout des lyres, dans deux registres. Du blanc, du brun jaune, brun et brun rouge. Les cordes des lyres gravées.

Ajoutons deux fragments sans registres, mais du même dessin, et que nous n'avons pas pu décrire plus haut, puisque la composition symétrique est rien moins que certaine.

1. *Compte rendu pour 1874* (1887), p. 91.

2. *Archaeologische Zeitung*, 1881, t. 5, 1.

LXII. Fragment de l'Acropole d'Athènes, 3e chambre.

Une lyre au corps brun jaune, bras blancs et chevalet brun, et aux cordes gravées. Dans le champ Σ.

Un autre fragment, 4e chambre, 1re vitrine, peut-être de la même coupe, dans le champ ΣO.

Qu'on me permette de faire suivre deux fragments à fond BRUN (couleur sépia), qui, en différant dans le point caractéristique que l'on croirait le plus essentiel, sont pourtant presque identiques au no LXI.

LXIII. Deux fragments qui s'ajustent. Acropole d'Athènes, 4e chambre, 2e vitrine ; fouilles de 1887.

Instruments de musique, sur fond brun, en gris clair et brun rouge ; cordes gravées. PL. 28 E.

LXIV. Petit fragment d'une autre coupe. Acropole d'Athènes, 4e chambre, 1re vitrine. Blanc et gris clair sur fond brun. Dans le champ A.

Il est curieux de trouver dans ces exemplaires d'un genre, qui, sous quelques autres rapports encore, les pieuvres, les spirales enlacées[1], conserve des souvenirs antiques, cette application d'un blanc grisâtre sur fond brun, qui du reste ne se trouve plus, autant que je sache, depuis le temps des derniers vases, dits du Dipylon. Deux de ces vases du Musée de Leiden, les nos 1550 et 1547[2], acquis dans le commerce à Smyrne, mais probablement originaires d'Athènes, montrent exactement le même procédé, le premier dans les spirales sur la bande brune, que n'indique pas la gravure chez M. Conze, le second dans quelques détails du lion. Il est à regretter que notre planche, pour laquelle mon ami Winter a bien voulu faire les aquarelles des nos LIV et LXIII, ne puisse assez faire ressortir la couleur grise du blanc en rapport au blanc des autres images, dessinées par d'autres sous une impression différente. Mais l'analogie du procédé me paraît incontestable et je doute qu'il puisse être attribué à des circonstances fortuites. D'autres pourront peut-être indiquer les étapes intermédiaires.

Pour être aussi complet que possible, ajoutons encore quelques fragments.

LXV. Deux fragments, peut-être d'une même coupe. Acropole d'Athènes, 3e chambre.

Rayons jaunes et blancs dans des directions différentes avec des retouches rouges. (Dessin peu clair.)

LXVI. Fragment de l'Acropole d'Athènes, 3e chambre.

Dessin semblable, sans blanc, encore moins intelligible.

Et enfin un seul exemplaire qui pourrait bien être d'une époque plus récente, quoique le style rappelle les lécythes nos XXII et XXXII, mais que nous citons à tout hasard.

LXVII. Fragment de l'Acropole d'Athènes, 1re chambre.

Sphinx, aux ailes recoquillées, entre deux hommes nus, armés de lances, encadrés par des treillis. Autour de l'omphalos, un rang de boutons. Le tout en blanc.

1. Un des ornements les plus répandus de la céramique dite de Mycènes.

2. Conze. *Anfänge Griechischer Kunst*, Taf. I, 2 et XI, 2.

Pour ceux qui auraient encore conservé des doutes au sujet de l'origine des vases du premier groupe, la provenance si bien avérée de ces coupes semble devoir être convaincante. Et, en revanche, l'identité de style de quelques exemplaires et celle des couleurs de presque toutes d'avec le premier groupe, devront gagner ceux que l'analogie superficielle des coupes postérieures, comme celles qui portent une dédicace latine à un des dieux du panthéon romain[1], laisserait sceptiques, nonobstant les circonstances des trouvailles.

C'est avec ces considérations que je voudrais prendre congé du lecteur, mais il me reste quelques observations à faire sur les imitations de figures rouges en couleur appliquées sur le fond noir.

M. Brunn[2] voit dans cette technique la caractéristique certaine d'une fabrique étrusque, ou du moins de province. On doit en trouver assez souvent en Etrurie[3] et je regrette de n'avoir pu étudier un seul des vases de cette provenance en original. M. Brunn cite les n[os] 889-912 de la collection de Munich. La plupart ont des peintures de fort peu d'intérêt et n'ont pas été publiées. Il n'y a de publiés, à ce que je sache, que les n[os] 890[4], 895[5], 903[6] et 910[7]. Nous n'avons pas à nous occuper du dernier, qui doit être d'une époque de beaucoup plus récente et qui n'entre pas dans le cadre de cette étude, mais les trois autres, des amphores, auxquels on pourra ajouter encore un vase de Vulci[8], sont tout à fait semblables aux vases à figures réservées en rouge.

Ajoutons une amphore du Louvre, collection Campana, de la même époque et du même style.

A. Deux guerriers nus, armés du casque, du bouclier et de la lance, combattant. Celui de droite a un sphinx ailé comme épisème.

B. Deux guerriers de même, celui de gauche armé d'une épée. Pas d'épisème.

Couleur rouge brique tirant sur l'orange. Détails gravés.

Après les résultats obtenus plus haut, l'axiome de M. Brunn paraît singulièrement affaibli et la présomption d'une origine athénienne plus probable.

Il serait injuste d'exiger comme preuve la présence de fragments du même style parmi les produits des fouilles de l'Acropole d'Athènes, puisque ce style est évidemment postérieur aux guerres médiques. Espérons que l'on se contentera de fragments d'une époque antérieure qui présentent le même procédé.

Mais que l'on me permette de présenter d'abord au lecteur deux coupes provenant

1. *Annales de l'Institut*, 1884, p. 7.

2. *Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei*, p. 56; *Troische Miscellen* IV (*Münchener Berichte* 1887), p. 259, 265.

3. Buglione, *Bull. dell Instit.* 1887, 30-31.

4. Gerhard, *Auserl. Vasenbilder* 197; Overbeck, *Her. Gall.* 17, 6 et 20, 2.

5. Gerhard, *l. c.*, 209.

6. Gerhard, *l. c.*, 217 = Overbeck, *l. c.*, 27, 12.

7. Gerhard, *l. c.* 89, 3 et 4.

8. *Monuments de l'Institut*, V, pl. 56.

de Kamiros, avec une seule figure à l'intérieur dans le genre de ceux que fabriquèrent Epictète et ses compagnons, mais du plus mauvais style.

A. Coupe, large de 12 centim. 1/2 sans anses, de 17 1/2 avec les anses, haute de 4 centim. 1/2. Musée Britannique D 73.

A l'intérieur, un éphèbe nu, courant, peint en brun rouge, aux cheveux réservés en noir, dans un cercle orange. Le contour des cheveux ainsi que de rares détails sont gravés.

Au pied, un monogramme ⲊE, composé de Ⲋ E, en graffite.

B. Coupe de mêmes dimensions. Musée Br. D 74.

Figure de dessin identique, mais recouvert d'un manteau, peint en rouge brique.

Au pied, même graffite.

Ces deux vases, quoique faisant la paire, n'ont pas été trouvés dans la même tombe. M. Cécil Smith qui, après m'avoir cédé les notes qu'il avait préparées sur toute la catégorie, a bien voulu encore me permettre de publier le résultat de ses recherches sur la provenance de ces coupes, a réussi à identifier presque tout le contenu de ces deux tombes d'après le journal de M. Biliotti.

Fikelloura, tombe 22, contenant :

2 œnochoés à figures noires.

2 coupes, rien qu'avec des ornements.

1 coupe tout en noir.

1 coupe à couleurs mates sur fond noir, graffite ⲊE (= le n° D 73 du Musée Britannique).

1 coupe à figure rouge. Un paysan hissant une outre sur son dos ; légende vide de sens ; style semblable aux peintures relâchées de Pamphaios.

1 lécythe (qui n'a pas été retrouvé).

1 statuette en terre cuite de Perséphoné assise.

1 statuette, en terre cuite, d'une chèvre.

4 fragments.

Fikelloura, tombe 10, contenant :

1 coupe à couleurs mates, graffite ⲊE (= Musée Britannique D 74).

1 lécythe à figure noire avec des yeux et un sphinx, au corps tacheté (= Musée Britannique B 536).

1 œnochoé à figures noires, Polyphème, Ulysse et le bélier (= Musée Brit. B 478).

Il en résulte que ces coupes ont été enfouies avec des vases à figures noires et une seule coupe à figure rouge, d'un style fort archaïque et datent pour lors de la première époque des vases à figures rouges.

Voici ce qui vient confirmer ce témoignague, que d'aucuns pourraient être tentés de récuser. Les fouilles de l'Acropole d'Athènes de l'année 1886 ont donné un fragment d'une coupe tout à fait semblable de dimensions, de couleur et de composition. La même peinture négligée, d'une seule figure, dont il ne reste qu'un pied et une jambe dans un cercle. La seule différence est que cette figure ne courait pas, mais allait d'un pas tranquille. En outre, on voit deux lettres gravées à la pointe A Ӿ[1].

1. Parmi les centaines de fragments de vases à figures noires et à figures rouges, trouvés lors des fouilles des dernières années à Reggio di Calabria, se trouve une assiette cassée, décorée à l'intérieur d'une figure toute semblable et du même procédé, un éphèbe, nu, courant à droite en retournant la tête, mais dans un cercle réservé en rouge.

Veut-on autre chose encore? Des céramistes de talent fabriquaient, à Athènes, des coupes, décorées à l'intérieur de l'oiseau sacré de la déesse, dans une couronne d'olivier, d'un grand style et du plus beau faire, qui font ressouvenir du travail de Duris et de ses émules. On en trouve deux exemplaires, plus ou moins bien conservés, parmi le produit des fouilles de 1886. Un jeune artiste, dont le nom nous échappe, voulant dédier les prémices de son œuvre à la déesse et sachant probablement qu'il ne réussirait pas encore à rien produire de bon au moyen du procédé ordinaire, qui exige une main exercée, s'en tira de la façon suivante : Il recouvrit toute sa coupe de vernis noir, assez bien réussi, et peignit à l'intérieur, en couleur rouge brique, simulant un fond réservé, une chouette dans une couronne d'olivier ; pour mieux faire ressortir les yeux, il prit une teinte légèrement plus foncée, mais au lieu de graver les détails, il les traça dans la couleur encore fraiche, avec un instrument qui n'entamait point le vernis, en enlevant la couleur appliquée, et parvint de la sorte à contrefaire tant bien que mal une peinture du type usuel. Pour compléter la composition, il traça autour deux cercles en graffite à la pointe et y grava sa dédicace dont il nous reste : ος ἀνέθηκεν ἀπαρχήν (Pl. 29, fig. 9.)

J'ai trouvé les trois fragments parmi le produit des fouilles de l'Acropole d'Athènes de 1886. La provenance, autant que la forme des lettres, rend probable une date antérieure au sac de l'Acropole par les Perses.

Que la dédicace était celle du potier, cela me semble résulter avec évidence de ce que la composition est incomplète sans l'inscription, de sorte qu'elle ne peut avoir été ajoutée après coup par un autre. Il paraît invraisemblable qu'un objet de si peu de mérite ait été fait sur commande. Ne nous étonnons pas de voir dédier des prémices de si peu de valeur ; la boîte de Lycinos[1] ne vaut guère mieux.

Cinq lettres manquent au nom, et il semble impossible de les restituer. Même parmi les céramistes connus, il y en a plusieurs que leur date probable permettrait de prendre en considération, tels que Sikelos[2], Sophilos, Hilinos et Priapos, et que de noms doivent manquer encore !

Mais, même si notre artiste n'a jamais atteint un degré de perfection qui lui permettait de rehausser la valeur de ses œuvres en y mettant sa signature, il aurait toujours rendu inconsciemment un véritable service à la science moderne en gravant sa dédicace, qui nous permet de constater avec certitude la fabrication de contrefaçons à couleur appliquée à Athènes même, probablement déjà avant le sac de l'Acropole en 480 a. J.-C.

Amsterdam.

J. SIX.

1. Klein, *Meistersignaturen*; *Bull. de Corr. Hell.* 1878, p. 547.
2. Sikelos, d'après le caractère de son écriture et la facture de son dessin, me paraît même pouvoir être contemporain de Nikosthènes.

APPENDICE AU SUJET DU DISCOBOLE (Pl. 29, fig. 10).

Le discobole porte de la main gauche son disque appuyé à l'épaule[1].

Pour le lancer, il le fait descendre, toujours de la main gauche, et, reposant sur la jambe gauche, cherche du pied droit une position sûre qu'il ne quittera que vers la fin du mouvement; le bras droit reste complètement dégagé, A[2].

Ce n'est qu'alors que l'exercice commence. Simultanément, la jambe et le bras gauche sont portés légèrement en avant, B[3].

La position des pieds reste la même, mais le corps se penche vivement en avant et le disque est porté en arrière avec force, tandis que le bras droit est avancé, tant pour faciliter le mouvement du corps que pour contrebalancer le disque, C[4].

Aussi la main droite est-elle prête à s'emparer du disque quand il redescend, D[5].

Ce n'est bien pourtant que le bras gauche qui fait monter le disque quand le corps se redresse, mais pendant ce mouvement, la main droite, les doigts écartés, assure sa prise, E[6].

De la sorte, elle est à même, sitôt que la jambe gauche a fait un pas rétrograde[7], pour soutenir le corps, cambré en arrière, de faire faire un demi-tour au disque et de le descendre à droite, sans que le corps quitte sa position, que le bras gauche, horizontal, sert à balancer, F[8].

Ce bras suit le mouvement du corps en se recourbant à la hauteur de la tête, G[9].

Cependant le disque monte, de façon à montrer sa face libre (gauche) à droite, et le corps en se tournant ammène la tête, H[10]. Le bras gauche descend[11].

Mais le corps, en se penchant à droite et en avant, soulage la jambe gauche, qui redevient libre, repose sur la droite, légèrement courbée, et fait tourner le disque, qui reprend sa position naturelle, I[12].

1. Fragment de stèle à Athènes, Sybel, *Weltgeschichte der Kunst*, fig. 107. Coupe à fig. r. d'Epictète, Gerhard, *Auserl. Vasenbilder*, CCLXXII, 1.

2. Discobole du Vatican.

3. Coupe à f. r. de Duris, *Archaeologische Zeitung*, 1883, t. 2 A; Hamilton, t. III, 66; Tischbein, t. 44; *Mon. del' Institut*, x, t. XLVIII, g. 10.

4. Coupe à f. r. *Arch. Zeitung*, 1878, t. 11.

5. Coupe à f. r. Gerhard, *Auserl. Vasenb.* CCXCIV; lécythe à f. n. Hamilton, t. 1.

6. Coupe à f. r. *Arch. Zeit.*, 1878, t. 11; 1879, t. 4; de la Borde, *Vases Lamberg*, II, 20.

7. Fig. n. Gerhard, *Auserl. Vasenb.* t. CCLIX et CCLX.

8. Coupe à fig. r. *Arch. Zeit.*, 1884, t. 16, 2, A.

9. Amphore à fig. r. De Witte, *Collection d'antiquités à l'Hôtel Lambert*, 1886, pl. XXIV. Trepied de Tanagre à fig. n. *Arch. Zeit.*, 1881, t. 3, II; VU DE GAUCHE, fig. r. de Cachrylion, Noël des Vergers, *Etrurie*, pl. XXXVII; Tischbein, I, t. 54; DE FACE, statère d'Abdère, Gardner, *Types*, pl. 16, 2; DE DOS, coupe à fig. r. *Arch. Zeit.*, 1884; STATUETTE en bronze, von Sacken, *Antike Bronzen Wien*, 44, 1. Comme la plupart des exemples cités portent le disque comme F, vu de profil, l'on s'est souvent trompé sur le motif de la figure en croyant voir un bâton!

10. Monnaies de Cos, Friedländer und Sallet, *das Kon. Münzkabinet*, t. II, 94, et ailleurs. Cette figure, aussi bien que celle citée dans la note suivante, ne rentre pas tout à fait dans le cadre de notre rangée, puisqu'elle se voit presque de face.

11. Amphore panathénaïque, Fiorelli, *Vasi di Cuma*, t. XVIII = *Bull. Arch. Nap.*, IV, 11, 8.

12. Discobole de Myron, Sybel, *Weltgeschichte der Kunst*, fig. 119.

Alors tout le corps se redresse par l'effort simultané de tous les muscles, depuis le pied droit jusqu'à la tête, et s'élance en avant, en retombant sur le pied gauche, K[1].

Et le disque s'échappe, de la main qui ne le retient plus, lancé sous un angle de 45° et va frapper la terre presqu'à plomb à la fin de la courbe décrite.

Il y a deux points surtout sur lesquels je voudrais attirer l'attention puisqu'ils sont indiqués avec certitude par les monuments et confirmés par l'expérience que j'en ai faite, quoiqu'ils pourraient étonner à première vue.

C'est d'abord le mouvement si varié du corps qui semble si compliqué, mais qui s'explique par le simple principe que, tandis que le bras suffit à faire descendre le disque, tout le corps s'applique à le faire monter, soit en arrière en se courbant, soit en avant en se redressant et que, pour cette cause, il ne se courbe ni ne se redresse avant que le disque ait atteint le point le plus bas de la courbe qu'il décrit dans la main.

Puis le demi-tour que la main fait faire au disque surprend et exige un commentaire. Si l'on laisse au disque sa position première, en le lançant en arrière à droite, la main n'a pas une prise assez forte pour l'empêcher de s'échapper. — Il n'en est pas de même de la main gauche, puisque le mouvement commence de plus bas : encore faut-il qu'elle serre étroitement. Au contraire, en faisant tourner le disque, non seulement une partie du poids repose sur l'avant-bras en soulageant la main, mais celle-ci, au lieu de serrer comme un étau, le tient librement comme dans une fronde, sur le milieu des doigts, sans péril aucun qu'il ne s'échappe en arrière et sans trop influencer la direction au moment qu'il est lancé.

Une observation semblable explique pourquoi l'on se sert des deux bras, car la main droite empêche le disque de s'échapper de la gauche, qui peut, de la sorte, l'élever de toute sa force. Si l'on voulait faire le mouvement rien que de la droite, il faudrait sacrifier, en pure perte, une grande partie de l'élan pour empêcher le disque de s'échapper à la première montée en avant.

Il paraît superflu, après tout ce que d'autres en ont dit, de parler du maintien de la tête. Je n'ai qu'à ajouter que, d'après mon expérience, le mouvement connu n'empêche même pas de viser avec quelque chance de succès et que l'on est parfaitement maître de la direction générale, ce qui est tout ce que l'on exigeait. Remarquons encore que l'on vise avant le mouvement et tout au plus jusque dans la pose C, car dans la pose E, le port de la tête est trop haut pour que le regard puisse se fixer à terre, et dans les mouvements suivants, la tête se détourne tout à fait.

Puisqu'il y a un experiment, il faut bien en mentionner le résultat.

Je me suis servi d'un disque de 3 kilogrammes et suis parvenu à le lancer assez régulièrement à une distance de 18, quelquefois de 19 et rarement de 20 mètres. Si l'on tient compte de ce que mes forces sont bien loin de pouvoir être comparées à celles d'un athlète et que je n'ai pas même l'habitude d'un exercice régulier, je crois

1. Amphore panathénaïque, *Arch. Zeit.*, 1881, t. 9, 1.

qu'une comparaison avec les données que nous possédons sur le jet des anciens ne sera pas en défaveur de la méthode suivie.

Phayllos, qui sautait la distance incroyable de 55 pieds, se vante d'avoir lancé le disque à 95 pieds[1] (30 mètres environ)[2], et quoique nous ne connaissons pas le poids du disque dont on se servait à Delphes, on peut en augurer peut-être par celui d'un disque antique, en bronze, conservé au Musée Britannique, qui doit avoir 4.758 grammes[3]. Mettons 5 kilogr.

D'après le calcul qu'on m'a fait sur ces données, Phayllos n'y aurait mis que le double de la force que moi.

Mais, après tout, le disque de Delphes peut avoir été beaucoup plus lourd[4].

Dans l'analyse du mouvement, que nous venons de faire il n'y a qu'une seule place pour les fragments de l'Acropole sur notre planche 28 c, c'est entre le discobole de Myron (I) et celui du vase panathénaïque de Leiden (K), et c'est ainsi que j'en ai fait la reconstruction. Que le mouvement ne peut être un autre résulte avec certitude de la position du disque, qui montre sa face droite.

Il n'y a pas plus de cause de songer à une influence de la statue de Myron pour cette peinture que pour celle du vase panathénaïque de Cumes ou pour les monnaies de Cos (H), dont on peut fixer les premières émissions avec la plus grande probabilité bientôt après la libération de la domination perse, en 479, c'est-à-dire avant Myron. Il semble plutôt que Myron ait porté à la perfection un thème déjà trouvé ou du moins cherché par d'autres.

En revanche, je crois que la fréquence de la pose remarquable et souvent méconnaissable[5], que nous désignons par C, sur les vases les plus archaïques, qui sont ornés de scènes athlétiques, et le fait extraordinaire que les vases montrent ce mouvement vu de droite, de gauche et de dos, que le statère d'Abdère en a une représentation de face et qu'enfin il en existe une statuette en bronze, prouvent que nous soyons autorisés à y reconnaitre le souvenir d'une statue fort ancienne, vu le trépied de Tanagre et qui doit avoir conservé sa renommée, même après les guerres médiques, vu que la pièce d'Abdère ne peut guère être antérieure à la fin du ve siècle. Je regrette

1. Schol. ad Arist. *Acharn.*, 214.

2. Comme nous ne savons pas de quel pied on mesurait à Delphes, j'ai pris le pied olympien comme le plus moyen et donnant un chiffre rond (exact 30.4475 m.). J'ai été tenté d'abord de choisir un pied plus petit à cause de la distance du saut qui dépasse d'environ deux pieds les 17 mètres : mais, même si l'on compte par pieds attiques, cette distance ne semble pas moins incroyable et les fastes olympiques mentionnent un autre athlète, Chionis, dont le saut était de 52 pieds (Sext. Jul. Africanus, Ol. XXIV). M. Boetticher (*Olympia* p. 109) rapporte que lorsqu'on a fait à Berlin l'expérience du saut avec haltères, un officier, en uniforme complet, sauta jusqu'à vingt pieds. C'est déjà beaucoup et ce n'est pas encore tout à fait la moitié. Mais on pratiquait en Grèce cet exercice depuis des siècles et les chiffres mentionnés paraissent être les plus forts atteints.

3. *Gaz. arch.*, 1875

4. Les fouilles à Olympie ont livré plusieurs disques de de poids varié, mais pas bien fort, à ce qu'il paraît, mais pour en savoir davantage, il faudra attendre le catalogue des bronzes de M. Furtwängler. Il est évident que ces disques ont été employés, mais il paraît impossible d'indiquer à quelle époque, peut-être longtemps après Phayllos.

5. Le disque se voit quelquefois en profil.

de n'avoir aucune conjecture à offrir sur l'emplacement probable d'une telle statue, mais je ne doute pas qu'elle doit avoir existé. Qu'elle était fort archaïque se voit encore au choix de la pose qui est rigoureusement exacte, et pourtant ne rend nullement l'impression du mouvement comme il se produit pour nous.

J'ai passé sous silence deux poses, celles des discoboles du stamnos de Londres, mentionnés plus haut sous le n° V. Le discobole du revers B tient le milieu entre les poses D et E, celui de la face A, entre C et F; il vient de lâcher le disque de la main gauche. Un seul détail ne s'accorde pas avec notre analyse du mouvement, c'est qu'il a encore le pied gauche en avant, mais les figures noires, mentionnées dans la note 17, qui tiennent encore le disque des deux mains, ont déjà fait le pas rétrogade inévitable. Ce détail sera donc à mettre sur le compte de la négligence du peintre. J. S.

RELIURE ITALIENNE DU XV[e] SIÈCLE

EN ARGENT NIELLÉ

(PLANCHES 37 et 38.)

De tous les nielles connus, ceux que nous publions ici sont, au point de vue de la dimension, les plus importants; ils mesurent 0,415 de hauteur sur 0,295 de largeur. Cicognara (*Memorie spettanti alla storia della calcografia*. Prato, 1831, p. 24) assure qu'après avoir fait partie des collections du Vatican, ils furent, avec un grand nombre d'autres objets précieux, vendus en 1798 à des brocanteurs; il ajoute même que ces nielles servaient de couvertures à deux volumes, l'Evangéliaire et l'Epistolie du pape Paul II (nous reviendrons plus loin sur ce fait particulier), qui auraient été acquis de seconde main par le duc d'Hamilton; puis, un peu plus loin, il parle des deux plaques niellées qui nous occupent comme faisant partie de la Galerie Manfrin à Venise. Il y a dans tout cela une confusion. Les deux plaques qui recouvraient l'un des deux ouvrages ont peut-être appartenu au duc d'Hamilton et se trouvent probablement encore au nombre des richesses accumulées par le grand seigneur anglais; quant aux autres, après avoir fait partie de la collection Manfrin vendue à l'amiable vers 1860, elles se trouvent aujourd'hui à Vienne chez M. le baron Nathaniel de Rothschild. C'est à l'obligeance du possesseur actuel de ces deux nielles que la *Gazette archéologique* est redevable des photographies qui ont permis d'exécuter les reproductions héliographiques ci-jointes et nous avons le devoir de remercier tout d'abord M. de Rothschild de nous avoir mis à même de faire connaître ces ouvrages qui, dans l'histoire des débuts de la gravure en Italie, sont dignes d'occuper une place d'honneur.

Nous ne connaissons pas les nielles appartenant au duc d'Hamilton. Cicognara nous dit qu' « aux quatre coins de chacun des plats se trouve un sujet, deux plus grands sujets sont au centre de ces plats, ce qui en tout forme dix compositions..... Les sujets sont tirés des saintes écritures et offrent le même caractère que le livre qu'ils étaient destinés à orner; ils sont plus beaux les uns que les autres et pas vulgaires, tel par exemple ce *Daniel dans la fosse aux lions*, composition rarement traitée par les peintres anciens et exigeant une grande habileté de dessin ».

Pour ce qui regarde les nielles possédés par M. de Rothschild et reproduits en face de ces lignes, nous n'avons pas à les décrire puisque nous les mettons sous les yeux de

nos lecteurs, mais il nous sera permis de les recommander tout spécialement à l'attention des artistes et des érudits. Ce sont vraisemblablement les plus grands nielles qui existent et ce ne sont pas les moins beaux. Les compositions sont disposées avec art et la bordure qui encadre les sujets du nouveau testament est d'un goût excellent et d'une juste proportion.

A qui attribuer le dessin et l'exécution de ces plaques niellées? Il n'y a pas lieu de voir dans ces ouvrages précieux l'œuvre d'un artiste primesautier; celui qui a gravé ces nielles est bien maître de son outil; il exprime aisément ce qu'il veut dire, il connaît à fond son métier. Ce ne peut être ni Maso Finiguerra qui imprimait à tous ses ouvrages un sentiment profondément ému analogue à celui que l'on retrouve dans les fresques de Beato Angelico, ni un de ses élèves immédiats qui, absorbés par la pensée qu'ils entendaient exprimer, montrèrent toujours dans le maniement de l'outil une certaine timidité. Ces planches accusent au contraire un art dans son complet épanouissement, débarrassé de tous les tâtonnements et de toutes les entraves du début. Parmi les orfèvres connus auxquels on attribue, un peu témérairement peut-être, un certain nombre de nielles, quel est celui que nous pourrions nommer? On ne connaît ni d'Antonio Pollaiuolo, ni de Peregrini da Cesena, ni de Francesco Francia aucun ouvrage qui rappelle ceux-ci. Les uns fixaient dans le métal quelques petites compositions destinées à servir de modèles à des joailliers dont l'imagination quelquefois paresseuse s'accommodait fort bien des œuvres toutes faites qui leur étaient offertes, les autres inventaient des arabesques et des grotesques qui trouvaient facilement leur emploi dans les objets de toute nature mis au jour par les orfèvres de profession. On connaît d'ailleurs un nombre suffisant de planches attribuées avec certitude aux artistes que nous venons de citer pour pouvoir rappeler le caractère particulier de leur talent. Pallaiuolo accuse dans ses figures le dessin des muscles, quelquefois même de muscles imaginaires, avec une telle rigueur que sa manière est facilement reconnaissable; les compositions signées de Peregrini da Cesena ou portant son initiale sont généralement fort restreintes; sauf une ou deux fois une figure seule ou au plus deux figures bien agencées se détachent invariablement sur un fond noir qui fait ressortir les contours et suffisent à l'imagination de l'artiste qui s'est souvent inspiré des sujets de la fable.

Quiconque connaît les deux plaques niellées conservées à l'Académie des Beaux-Arts de Bologne, *le Christ en croix* et *la Résurrection*, œuvres certaines de Francesco Francia, ne songera pas à attribuer au même auteur les nielles qui nous occupent. Dans ces ouvrages on constate une préoccupation évidente de conserver les dispositions symétriques chères aux artistes primitifs tandis qu'ici nous avons devant les yeux l'œuvre d'un maître indépendant qui, tout en respectant la tradition, ne se renferme pas dans les usages hiératiques; il invente les compositions qu'il entend fixer dans le métal sans se préoccuper autrement de ses devanciers et *les noces de Cana* (que par parenthèse Cicognara désigne comme représentant *la Cène*) ou *la Résurrection de*

Lazare peuvent passer pour des œuvres inventées par un maître auquel le secours d'autrui n'est pas indispensable.

Où devons-nous donc chercher l'auteur de ces nielles précieux? Les ciseleurs dont le nom n'est même pas connu sont beaucoup plus nombreux que ceux dont on a gardé le souvenir. Parmi les orfèvres employés par Paul II, nous trouvons dans les *Arts à la cour des papes*, par M. Eug. Müntz (2e partie, pp. 109-112), les noms suivants : Simone di Giovanni, de Florence, Paolo di Giordano, de Rome, Emiliano de Foligno, Pietro Paolo, de Rome, Leonardo Corbolini, Andrea di Niccolo, de Viterbe, Michel de Bologne, Maître Valerio, Meo de Flaviis, de Rome, et Giacomo di Domenico. Malheureusement, à côté de ces noms, nous ne saurions mettre aucun ouvrage et, après avoir désigné ces orfèvres, nous ne sommes pas beaucoup plus avancés que précédemment. Il faudrait qu'un document authentique détaillé qui existe peut-être dans quelques archives d'Italie vînt nous révéler l'auteur de ces nielles pour que nous puissions avec certitude le recommander à l'attention des artistes et des curieux. En attendant ce document qui aurait son importance au point de vue de l'histoire de l'art, nous avons les œuvres qui doivent, pour le moment, nous consoler de ce manque d'information et suffire à notre curiosité.

Si ces plaques niellées, justement fameuses, ont été, à un moment donné, fixées sur un Évangéliaire à l'usage du pape Paul II, ce qui ne nous semble aucunement prouvé, attendu que nous ne trouvons la mention de ce fait que dans les *Memorie* de Cicognara sur les nielles, on ne peut s'empêcher de reconnaître avec nous qu'elles ne portent aucune trace de cette origine. Nulle part, ni dans les bordures, ni au centre, on ne trouve rien qui rappelle les armoiries ou les insignes pontificaux. Les sujets représentés n'offrent aucun caractère particulier, ce sont des scènes du Nouveau Testament qui peuvent trouver place sur un livre d'évangiles quelconque, des images des Évangélistes ou des pères de l'Église qui ont également leur raison d'être en tête d'un Évangéliaire, mais aucune scène ne rappelle le pontificat de Paul II de même qu'aucun attribut n'est approprié à sa personne ou à sa situation dans l'Église. Il en est tout autrement pour ce qui regarde le cardinal Jean Ballue. Ses armes sont reproduites huit fois sur ces deux plaques et la nationalité de cardinal français est attestée par les petits écus de France que portent devant eux deux anges agenouillés sonnant de la trompe. Ici, il ne peut y avoir aucun doute; l'auteur de ces nielles a entendu publier hautement que le cardinal J. Ballue occupait une large place dans le travail auquel il se livrait, part que nous voudrions essayer de déterminer parce que jusqu'à ce jour elle nous semble avoir été mal établie.

Au lieu de faire intervenir, à propos de ces œuvres d'une haute valeur, le nom du pape Paul II, nous demanderons la permission de n'en pas dire le moindre mot. Nous nous contenterons de rappeler que ce fut ce pontife qui nomma Jean Ballue cardinal le douze des calendes d'octobre de l'année 1464, l'année même de son élévation au trône ponti-

fical, et que ce grand honneur fait à notre compatriote ne semble justifié ni par les vertus privées du personnage ni par sa haute compétence dans la gestion des affaires publiques; mais passons, nous n'avons à nous occuper ici que d'ouvrages d'art et non d'histoire politique. Si nous nous refusons à voir dans ces deux nielles des œuvres exécutées en vue d'être offertes au Pape, nous sommes au contraire fort disposés à les regarder comme destinées à être expédiées d'Italie au cardinal français; ses armes sont partout, comme on peut s'en rendre compte à l'aide des reproductions que l'on a sous les yeux, et l'œuvre, italienne à n'en pas douter, fut probablement exécutée à Rome ou sur les bords de l'Arno. Comment demeura-t-elle en Italie jusqu'au commencement de ce siècle? et comment fit-elle, à un moment donné, partie de la Bibliothèque Vaticane? Voici comment nous tentons d'expliquer ce fait : des œuvres de cette importance ne s'exécutent que lentement et un artiste a souvent besoin de plusieurs années pour mener à bien un travail aussi considérable. Entre le moment où les plaques furent commandées et le moment où elles furent terminées il se passa peut-être un espace de temps assez long pour que le cardinal Jean Ballue, dont les aventures et les mésaventures sont connues, ne fût plus en situation de les recevoir. L'orfèvre qui avait exécuté l'œuvre, la confrérie ou le groupe de personnages qui l'avaient commandée furent peut-être fort désireux de trouver un placement pour ces magnifiques objets auxquels ils étaient contraints de donner une nouvelle destination. Un objet d'art destiné à Jean Ballue, qui avait fait partie du sacré collège, pouvait parfaitement trouver sa place dans la Bibliothèque du Vatican, et le Pape ou un des cardinaux put fort bien acquérir pour les collections pontificales ces deux œuvres d'orfèvrerie qui ne devaient en sortir que plusieurs siècles après. Quelle que soit la valeur de notre hypothèse, nous la donnons pour ce qu'elle vaut, mais nous ne saurions, en aucun cas, admettre que ces nielles ont été exécutés en vue d'être offerts à Paul II. Cicognara a beau dire (*loco citato*) « que le cardinal J. Ballue se sera égalé aux plus nobles en offrant au Souverain Pontife, comme cela était l'usage, le présent le plus splendide qu'il puisse faire », il ne saurait nous convaincre que, lorsque l'on offre à quelqu'un un livre, on n'ait d'autre souci que d'étaler ses propres armoiries et que l'on ne fasse pas graver, serait-ce dans une place secondaire, le chiffre, les insignes ou les armes du personnage auquel on entend exprimer sa reconnaissance ou son respect.

GEORGES DUPLESSIS.

INSCRIPTIONS CAROLINGIENNES

DES CRYPTES DE SAINT-GERMAIN D'AUXERRE

Le moine Raoul Glaber rapporte que, pendant son séjour à l'abbaye de Saint-Germain d'Auxerre, vers l'an 1002[1], il fut prié par ses frères de restaurer les inscriptions des autels, composées jadis par de savants maîtres, mais qui, déjà vieilles, étaient devenues presque entièrement illisibles[2]. Il répara les inscriptions des vingt-deux autels de la grande église, c'est-à-dire qu'il rétablit les vers hexamètres qui les composaient[3]. Son habileté[4] éveilla la jalousie dans l'âme de l'abbé et de quelques moines qui détruisirent son œuvre[5]. Mais Raoul avait aussi appliqué ses connaissances littéraires à la réparation des épitaphes des saints[6]. Il ne dit pas que cette partie de son travail ait été anéantie. La crainte d'attirer sur eux la colère des saints avait sans doute arrêté ses ennemis.

M. Alfred Ramé avait été amené par la lecture du texte de Raoul Glaber à rechercher ces épitaphes dans les cryptes de Saint-Germain d'Auxerre; car c'est là qu'au IXe siècle avaient été déposés les corps saints conservés dans l'abbaye auxerroise; c'est donc là que se trouvaient les épitaphes mentionnées par Raoul[7].

1. Sur cette date, voyez Raoul Glaber, éd. Prou, *préface*, p. VI.

2. Rodulfi Glabri *Historiarum libri quinque*, l. V, c. 1, § 8, éd. Prou, p. 120 : « Preterea egomet, quondam rogatus a conservis et fratribus nostris ejusdem loci ut *altariorum titulos*, qui a *scolasticis viris* compositi olim fuerant, sed vetustate, ut pene cuncta, fatiscente minime comparebant, *reformarem*, quod, ut competens erat, libenti animo quomodo valebam adimplere studui. »

3. « Ecclesie denique majoris erant altaria numero viginti duo, quibus, ut decens erat, titulis synopi de versibus exametris convenienter digestis *sanctorumque epitaphiis reparatis*, religiosorum etiam virorum quorundam tumulos itidem perhornare curavi. » *Ibidem*, p. 120.

4. Raoul Glaber a inséré dans son *Histoire* deux pièces de vers de sa composition, l'une au livre III, c. IX, § 33, p. 82, l'autre au § 40 du même chapitre, p. 89.

5. « Is autem veneno invidie infecit abbatem cum aliquibus monachis, compellens in tantum adversum me odium ut prescriptos altariorum titulos destruerent universos. » L. V, c. 1, § 8.

6. « Sanctorumque epitaphiis reparatis. » Voyez plus haut, la note 3.

7. Dès le XVIIe siècle Dom Cottron avait cru trouver des restes de l'œuvre de Raoul Glaber sur le mur de la crypte qui avoisine le tombeau de saint Alode; mais l'inscription était trop effacée pour qu'on pût la lire; maintenant il n'y a plus aucune trace de lettres. D. Cottron attribuait encore à Raoul Glaber la composition du *titulus* d'un autel de la crypte, celui de saint Laurent; voici le texte tel qu'il nous l'a transmis : « Hoc altare consecratum est in honorem sancti Laurentii et Vincentii levitarum et martyrum et sancti Leodegarii sanctorumque Innocentium atque omnium sanctorum. » Nous n'avons plus aucun moyen d'apprécier la valeur de l'hypothèse de Dom Cottron. Mais Raoul Glaber nous dit qu'il avait orné d'inscriptions les tombeaux de quelques religieux personnages. Or on voyait jadis dans le cloître l'inscription tumulaire d'un personnage, probablement un moine, nommé *Theodericus*. C'était, selon toute vraisemblance, l'œuvre de Raoul Glaber, comme l'a si bien remarqué Dom Cottron. Non seulement le style des vers paraît indiquer le XIe siècle; mais les caractères paléographiques que nous pouvons apprécier, grâce à une copie du savant bénédictin, amènent à la même conclusion. Lebeuf a donné le texte de cette inscription dans les *Mémoires concernant l'histoire ecclés. et civile d'Auxerre*,

Depuis le XI[e] siècle, les murs de la crypte ont été badigeonnés et décorés à plusieurs reprises. La dernière couche de peinture qu'on y ait appliqué remonte au XVI[e] siècle. A la suite des dévastations des Huguenots, en 1567, le grand-prieur Pierre Pesselière fit exécuter tout un ensemble de peintures du plus mauvais goût. Mais, sous ce badigeon, M. Ramé retrouva des inscriptions peintes à l'ocre rouge qu'il jugea être celles dont parlait le chroniqueur du XI[e] siècle. Il signala le fait au Comité des travaux historiques, dans la séance tenue par la section d'archéologie, le 12 avril 1880[1]. La mort vint malheureusement enlever ce savant archéologue avant qu'il eût pu rédiger un mémoire sur l'épigraphie des cryptes de Saint-Germain.

Ayant moi-même étudié la chronique de Raoul Glaber, j'ai désiré vérifier les assertions de M. Ramé. Dans une récente visite aux cryptes de Saint-Germain, mon attention fut attirée sur de grandes lettres capitales rouges, peintes de chaque côté de l'arcade qui précède le tombeau de saint Germain. C'est là « l'inscription métrique, remarquable par la grandeur et la beauté des caractères », dont M. Ramé avait révélé l'existence en 1880.

Les lettres sont capitales; à l'exception de l'E qui présente tantôt la forme onciale, tantôt la forme capitale; le C est quelquefois carré. La hauteur de ces lettres varie entre 9 et 10 centimètres. Il n'y a aucun intervalle entre les mots.

Chacune des deux inscriptions qui accostent l'arcade, mentionnée plus haut, me paraît se composer de quatre vers hexamètres compris entre deux raies rouges assez larges, le tout encadré dans un bandeau de même couleur, mais plus large. Je n'ai pu déchiffrer qu'une partie des inscriptions. Le temps m'a manqué pour découvrir le reste. Si je crois utile de consigner ici le résultat de ma lecture, c'est que les lettres mises à jour menacent de s'effacer sous l'action de l'humidité, ou encore de tomber, entraînées par le badigeon moderne auquel elles adhèrent çà et là très fortement. On n'aperçoit plus que des traces assez vagues du quatrième vers de chacune des inscriptions; la couche de peinture appliquée au XVI[e] siècle est ici très légère, de sorte qu'on ne saurait la gratter sans enlever du même coup les lettres anciennes. J'ai donc laissé à de plus habiles le soin de rendre à la lumière cette partie des inscriptions.

Voici ce que j'ai pu lire, à gauche de l'arcade :

//////NSS////CRA ꝗVAM CONFESSIO PO///////
/////CVM VICET AC ROBUR DANT OSSA BEATA
SUPPLICIBVS MANAT TELLVS VENERATA SALVTEM

éd. 1743, t. II, p. 485. Le savant chanoine a identifié le *Theodericus* de l'inscription avec un moine du même nom, mentionné dans l'histoire de Raoul Glaber, l. V, c. 1, § 4, éd. Prou, p. 117. C'est une erreur. Car le *Theodericus*, dont parle Raoul, était un moine de Saint-Bénigne « juvenis, mente levissimus ». Le *Theodericus* de l'inscription auxerroise, au contraire, est qualifié « gnarus et insignis et vafer et docilis. » — Voyez le manuscrit de Dom Cottron, *Chronicon Sancti Germani*, à la *Bibliothèque d'Auxerre*, ms. n° 148, fol. 817. C'est M. l'abbé Chartraire qui m'a signalé le passage de D. Cottron relatif à Raoul Glaber. Qu'il reçoive ici mes bien sincères remerciements.

1. *Revue des Sociétés savantes*, 7[e] série, t. V (1882), p. 20.

Les deux dernières lettres du premier vers, l'O, sont très incertaines. On ne retrouvera pas la dernière syllabe du vers, la maçonnerie du mur ayant été reprise, à cet endroit, trop profondément.

A droite de l'arcade, et répondant à l'inscription précédente, on lit :

////////STIS HIC IVRE PRECATA REDVNDAT
////TVTVM IVBAR EGROTIS PEI////////
OPTIMA SI PoSCIT SPeS HINC BE////////

Il n'est pas probable qu'on puisse retrouver la fin du second et celle du troisième vers, car elles disparaissent sous une inscription intéressante indiquant le lieu et la sépulture de saint Fraterne, évêque d'Auxerre; celle-ci me paraît avoir été peinte au XIIIe siècle; quelques mots seulement étaient jusqu'ici visibles, les autres étant complètement cachés sous le badigeon du XVIe siècle. Les lignes sont alternativement rouges et noires; la première ligne est rouge, la seconde est noire, et ainsi de suite.

En voici la transcription :

HIC TVMVLATA IACENT
FRATERNI MENBRA BEATI
QVI SEDIT IN EPISCoPATV
DIE VNO SVCCEDENS TER
CIᵘˢ POST BEATVM GER
MANVM ET CV̄ PALMA
MARTIRII FELIX MIGRAV
AD XR̄M TERCIO KL OCTOB'

On sait que saint Fraterne, second successeur de saint Germain comme évêque d'Auxerre, eut la tête tranchée le jour même de sa consécration.

Les deux premières inscriptions que nous avons relatées, si incomplètes qu'elles soient, ont un sens général assez clair. Elles ont été composées en l'honneur d'un saint dont elles célèbrent les mérites et le pouvoir. Ce saint ne peut être que saint Germain. Une inscription, contemporaine des deux autres, peinte à la naissance de la voûte en berceau qui précède le tombeau du saint, du côté gauche, ne permet pas d'en douter.

Voici ce que j'ai découvert :

GERMANO D̄S ANNVIT HOC REQV//////
REMIGIVS CVM HILARIO SACER EXP//////

Le percement d'un arc a détruit la fin de ces deux vers. Je propose de restituer le premier, ainsi : *Germano Deus annuit hoc requ* [*iescere templo*]. Quant au second, que je ne saurais compléter, il est tout d'abord étonnant d'y rencontrer les noms de saint Remi et de saint Hilaire, dont l'église de Saint-Germain n'a jamais possédé les corps, ni même de reliques. Il faut croire que le poète a voulu dire que saint Germain était au ciel avec Remi et Hilaire. Hypothèse à laquelle on s'arrêtera volontiers si l'on songe

que saint Remi, évêque de Reims, avait un culte particulier pour le prélat auxerrois, et que la fête de ces deux saints était célébrée le 1er octobre. C'est Héric, moine de Saint-Germain, qui nous fournit ces renseignements : « Sanctissimus et in optimis quibusque præclarus Remigius, Remorum pontifex pretiosus, honore Germani beatissimi in loco quo sepeliri decreverat quique ab urbe Remensi milliario ferme distat, propria manu, ut vetustissima testamenti ejus pandit auctoritas, extruxit basilicam. Hæc ut antiquitate longæva, ita quoque miraculorum perstat splendore clarissima. Horum autem duorum festa pontificum kalendis octobribus mundo pariter illuxisse vulgo quoque notissimum est[1]. »

Quel est le personnage du nom d'*Hilarius* mentionné dans l'inscription à côté de Remi? S'agit-il de l'évêque de Poitiers ou de l'évêque d'Arles. Ce dernier vivait au même temps que saint Germain. Ces deux vénérables prélats étaient entrés en relations lors d'un voyage que saint Germain fit à Arles pour implorer le préfet des Gaules en faveur de son peuple surchargé d'impôts[2]. C'était un fait encore connu des moines de Saint-Germain au IXe siècle[3]. Mais la fête de saint Hilaire d'Arles a été fixée au 5 mai. Or je pense que l'auteur de l'inscription a dû vouloir réunir dans un même éloge trois saints dont la fête se célébrait au même jour. C'est donc à saint Hilaire, évêque de Poitiers, qu'il est fait allusion dans notre épitaphe; car sa fête avait lieu le 1er octobre dans certaines églises[4], au nombre desquelles il faut sans doute ranger l'église de Saint-Germain d'Auxerre.

Sur le mur opposé à celui où sont peints les deux vers sur lesquels je viens d'attirer l'attention du lecteur, j'ai découvert le fragment d'inscription qui suit :

//////LEVA TENENT BEATORVM CoRPoRA QVORVM

La maçonnerie a été refaite à l'endroit où se trouvait le premier pied du vers.

Avant d'arriver au tombeau de saint Germain, on aperçoit sur le mur, à droite, une inscription en lettres rouges, placée au-dessus du tombeau de saint Censoir, évêque d'Auxerre. Les caractères ont quatre centimètres et demi de hauteur. Ce sont aussi des lettres capitales. Je n'ai pu lire que les mots

[S]CI CENSVRII EPI ET

Au-dessus, il y a une autre ligne qui ne m'a fourni que quelques caractères isolés et d'une lecture trop incertaine pour que je les transcrive ici.

Dans la chapelle des Anges, on aperçoit à travers la peinture du XVIe siècle des lettres rouges. Il y a là une inscription à découvrir.

1. Héric, *Miracula Sancti Germani episcopi Autissiodorensis*, l. I, c. VI, § LXIII, dans Duru, *Bibliothèque historique de l'Yonne*, t. II, p. 145.

2. *Vita S. Germani, auctore Constantio*, l. I, c. VII, § LVI, dans Duru, *Bibl. histor. de l'Yonne*, t. I, p. 76.

3. Voyez Héric, *Vita S. Germani*, vers 311 et suiv., dans Duru, *Ibidem*, t. II, p. 67.

4. Voyez, dans l'*Art de vérifier les dates*, le *Catalogue alphabet. et chronologique des saints*.

Quel est l'âge des inscriptions qui précèdent, abstraction faite de l'épitaphe de saint Fraterne dont il ne sera plus question jusqu'à la fin de cette notice? Il est difficile de dater avec certitude une écriture capitale à la seule inspection de la forme des lettres. Toutefois les caractères paléographiques de nos inscriptions auxerroises nous paraissent devoir les faire rapporter au IXe siècle. Les abréviations sont rares, les lettres enclavées peu nombreuses; les mots ne sont pas séparés les uns des autres.

Les épitaphes dont parle Raoul ne pouvaient être antérieures à l'an 859, année où, les cryptes étant achevées, l'on y transporta le corps de saint Germain. Mais, pour que des inscriptions exécutées au plus tôt en 859 fussent devenues illisibles au commencement du XIe siècle, il fallait que des inscriptions eussent été peintes, comme sont les nôtres, et non gravées. Voilà déjà un premier motif de croire que nous sommes en présence des épitaphes que nous recherchons.

En second lieu, Raoul Glaber dit que les *tituli* des autels étaient en vers hexamètres. Il est bien probable qu'il en était de même des épitaphes, quoique notre auteur n'en dise rien.

Enfin, les inscriptions que Raoul remit en état avaient été faites par des *viri scolastici*. Or, c'est à l'époque carolingienne, surtout au milieu du IXe siècle, que les écoles de Saint-Germain atteignirent leur apogée. Et si même nous cherchons lequel de ces maîtres auxerrois a composé les *tituli* des autels et les épitaphes des saints, le nom d'Héric nous viendra naturellement à l'esprit. Ce moine, l'un des écrivains les plus distingués de son temps, assez célèbre pour que Charles le Chauve lui confiât l'éducation de son fils Lothaire, devait tout à saint Germain à qui ses parents l'avaient offert dès l'âge de sept ans. Aussi, pour payer sa dette de reconnaissance à ce saint vénéré, il écrivit deux grands ouvrages, l'un en vers héroïques, l'autre en prose, où il racontait la vie et les miracles de son bienfaiteur. Il nous a laissé dans le second de ces livres le récit de la translation du corps de saint Germain dans les cryptes qu'avait fait construire le comte Conrad. Est-il téméraire de lui attribuer la composition des inscriptions dont on a dû tout d'abord orner les « saintes grottes », de celles, au moins, qui entouraient le tombeau principal? Nul n'était plus que lui capable de célébrer les mérites du saint.

Quant au travail de Raoul Glaber sur les épitaphes de la crypte, je crois qu'il fut bien minime. Il n'a consisté qu'à rafraîchir la couleur des épitaphes. C'était peu de chose. Mais encore fallait-il que ce travail assez simple fût exécuté par un moine qui sût la prosodie latine. Au reste, Raoul n'a pas insisté sur la réparation des épitaphes. Il ne la mentionne qu'en passant.

Il est à souhaiter qu'un épigraphiste achève de relever les inscriptions dont je viens de donner des fragments. Après quoi il serait désirable qu'on cherchât un moyen d'en assurer la conservation.

MAURICE PROU.

FIGURES D'APPLIQUE EN BRONZE

DU CABINET DES MÉDAILLES.

(Planche 36.)

Les deux figures d'applique en bronze que reproduit dans leur grandeur naturelle notre planche 36, ont fait partie, jadis, de la collection d'antiquités de l'intendant Foucault, puis, en 1727, elles sont entrées dans le Cabinet du roi. L'une d'elles, celle de droite, a été publiée par Caylus qui, dans le commentaire insignifiant qui accompagne son médiocre dessin, paraît admettre que la statuette provient d'Italie : c'est, du moins, ce que l'on peut inférer d'une phrase dans laquelle il nous apprend que c'est en Italie que la figurine a été appliquée sur la plaque de marbre jaune qui lui sert encore aujourd'hui de support[1]. L'autre statuette, dont Caylus ne parle point, a manifestement subi le même sort et à la même époque.

Ces figurines sont intéressantes à plus d'un titre, et elles m'ont semblé dignes d'être tirées de l'obscurité où elles sont restées jusqu'ici. En tout cas, je crois qu'on en a méconnu le véritable caractère en les considérant comme des *canéphores d'ancien style grec* : on s'est évidemment laissé tromper aux apparences et surtout à la forme et aux plis du vêtement des deux femmes. Ce sont, nous croyons pouvoir le démontrer, des œuvres archaïsantes de la dernière période de l'art grec, sinon même de l'époque romaine. Commençons par en donner une description circonstanciée.

La première, celle qui marche en regardant de côté, c'est-à-dire droit devant nous, a la tête surmontée d'un haut stéphanos, comme Héra d'Argos; ses traits sont réguliers et graves; ses cheveux, partagés au milieu du front, se développent sur les tempes en bandeaux plats et ondulés; un long voile lui couvre la nuque, descend sur ses épaules, puis, ramassé sur le bras gauche, retombe comme une ample et fine draperie presque jusqu'à la cheville. Par dessus sa tunique talaire, elle porte un long diploïdion qui fait deux fois le tour du corps et dont l'une des extrémités est rejetée sur l'épaule gauche, sous le voile. Sur la main gauche, elle tient un δίσκος chargé de pommes et d'autres fruits; de la main droite baissée, elle porte une œnochoé. Cette figure d'applique est en très haut relief, en demi ronde-bosse; les deux pieds sont restaurés; l'oxydation a altéré surtout le visage. Patine brune; hauteur 145 millimètres.

1. Caylus, *Recueil d'antiquités*, t. IV, p. 214 et pl. LXVIII. Dans le *Catalogue* de M. Chabouillet, nos deux figures d'applique portent les nos 3067 et 3068.

La seconde de nos statuettes a le même relief, la même patine, les mêmes dimensions. C'est la figure d'une jeune fille par rapport à celle que nous venons de décrire, qui est manifestement plus âgée. Dépourvue du stéphanos, elle a les cheveux relevés en chignon sur la nuque et retenus, semble-t-il, dans une sorte de cécryphalos, ou peut-être simplement par un bandeau faisant le tour de la tête. Elle est sans voile; son diploïdion, drapé d'une manière analogue à celui de l'autre statuette, est beaucoup plus court, ainsi qu'il convient à une jeune fille. Elle a de même une tunique talaire tuyautée, et elle porte aussi l'œnochoé de la main gauche; sa main droite soutenait à la hauteur du visage sans doute un plateau de fruits, qui a disparu par suite d'une cassure[1]; les pieds sont restaurés en cire. La jeune fille s'avance à droite et elle détourne la tête regardant sa compagne comme pour l'inviter à la suivre. Remarquons le mouvement disgracieux du cou et de la tête qui est comme retournée sens devant derrière : il est manifeste que l'artiste a été impuissant à la faire regarder en arrière tout en évitant de lui imposer cette horrible contorsion qu'on ne rencontre que dans les dessins des enfants ou des barbares.

Malgré cet aspect archaïque dans le jeu et les ondulations des draperies, dans le maintien du corps et la gaucherie dans les gestes, une observation attentive ne permet pas de s'y tromper; elle nous amène à reconnaître ici des œuvres d'une basse époque dans lesquelles on a, conventionnellement et par imitation, simulé les formes qui caractérisent les temps primitifs. Effectivement, si ces figures d'applique étaient véritablement archaïques, est-ce que les traits du visage auraient cette physionomie particulière qui trahit un art savant, entièrement débarrassé des procédés naïfs du VI[e] ou du commencement du V[e] siècle? Les sculpteurs de la basse époque, quand ils copiaient ou imitaient les œuvres archaïques, réussissaient assez bien à traduire les gestes, les draperies, les mouvements du corps; mais ils ont toujours pitoyablement échoué dès qu'il s'est agi pour eux de reproduire l'expression du visage et l'ensemble de la physionomie. Leur ciseau n'a pas su s'affranchir des procédés scientifiques auxquels il était accoutumé, et retrouver la naïveté enfantine des maîtres primitifs : leurs figures ont toujours une physionomie moderne, si je puis me servir ici de cette expression. Voyez les statues et les bas-reliefs archaïsants, nombreux dans les musées : si les gestes et le costume peuvent parfois nous laisser hésitants, les traits du visage révèlent chez l'artiste une expérience que n'avaient point encore les sculpteurs de l'époque archaïque : les yeux, le nez, la bouche, les frisures de la barbe, les boucles des cheveux, le sourire béat si particulier aux statues du commencement du V[e] siècle : tout cela est altéré et modernisé dans les œuvres archaïsantes.

Ces particularités frappent dans les deux figures en relief que nous avons sous les yeux : ces visages parlent et nous disent l'époque de la fabrication; en voulant rendre

1. Caylus (*op. cit.*) l'a publiée tenant sur la main droite un plateau, de restauration moderne, qu'on a fait disparaître ultérieurement.

la naïveté de l'attitude de la femme qui détourne la tête, le sculpteur n'a été que grossièrement maladroit; même, on se rend compte qu'il n'a pas bien saisi l'arrangement des cheveux du modèle qu'il a copié. On ne saurait donc hésiter à classer ces deux statuettes dans la catégorie des œuvres archaïsantes, à côté de l'autel des douze dieux, au Musée du Louvre, de la Pallas de Dresde, de l'Artémis de Naples et de tant d'autres sculptures que, jadis, on regardait aussi comme véritablement archaïques.

Les deux bronzes du Cabinet des Médailles me paraissent avoir été détachés d'un bas-relief développé qui représentait un défilé dans le genre de la procession des Panathénées, ou plutôt une procession nuptiale de dieux et de déesses. Cette idée m'a été suggérée par le rapprochement de nos figures d'applique avec les sculptures du célèbre sarcophage de la villa Albani qui représente les noces de Pélée et de Thétis. Les fiancés sont assis côte à côte, et devant eux s'avancent à la file la série des dieux avec leurs présents: on reconnaît Héphaistos qui apporte un bouclier et une épée, Athéna qui offre un casque, puis quatre autres divinités (les Saisons?) avec des corbeilles de fruits[1]. Une scène analogue se déroule sur un autre monument de style archaïsant qui, lui aussi, a longtemps été regardé comme archaïque : je veux parler du fameux autel rond trouvé à Corinthe, qui a appartenu à lord Guilford († 1827) et qui paraît aujourd'hui perdu. Ce monument, souvent publié, représente les fiançailles d'Héraclès et d'Hébé[2]. Si nous comparons avec soin nos deux figures d'applique avec l'autel de Corinthe et le sarcophage de la villa Albani, nous constaterons entre elles et plusieurs des personnages qui composent les cortèges d'Héraclès et d'Hébé, de Thétis et de Pélée, une analogie frappante et même une telle parenté d'attitude, d'attributs, de costume et de style que nous serons enclins à donner à nos bronzes les noms mêmes de deux des figures du bas-relief corinthien : Hébé et Héra.

Hébé, fille de Héra et de Zeus, la personnification de l'adolescence, précède toujours les dieux dans les scènes où elle figure; suivant Homère, elle leur verse à boire et partout, sur les vases peints comme dans les terres cuites et les bas-reliefs, elle tient une œnochoé à la main. C'est elle que nous reconnaîtrons dans la jeune fille qui détourne la tête pour inviter ses compagnes à la suivre; elle est la première dans un cortège de dieux et de déesses qui vont offrir leurs présents aux nouveaux époux.

Hébé est suivie de Héra, sa mère, qui s'avance, elle aussi, portant son offrande de fruits et de vin, et que caractérise surtout la gravité de son maintien, son long voile et son haut stéphanos. Après celles-ci venaient, sans doute, d'autres divinités comme

1. Zoega, *Bassirilievi*, II, pl. 52; J. de Witte, *Annali dell' Instituto*, t. IV, p. 126 et s.; Overbeck, *Die Bildwerke zum thebischen und troischen Heldenkreis*, p. 201, pl. VIII, 8.

2. Voyez notamment : Panofka dans les *Annali dell' Instit. arch.* 1830, p. 145; Welcker, *Alte Denkmæler*, II, 27; *Arch. Zeitung*, 1856, nº 91; Gerhard, *Hyperboræm. Studien*, II, p. 303; Stackelberg, *Græber*, pl. 12, 3; Overbeck, *Griechische Plastik*, t. I, p. 134; Overbeck, *Kunstmythologie. Hera*, p. 27 et pl. IX, nº 26; Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain*, p. 160; *Journal of Hellenic Studies*, t. IV (1883), pl. 56.

sur l'autel de Corinthe où l'on reconnaît à la file, entre Héra et Hébé, Aphrodite et Peitho (la Persuasion) qui guident Hébé, puis Alcmène, Hermès, Artémis, Apollon, Athéna[1].

On peut encore comparer à la figure à laquelle nous donnons le nom d'Héra, une représentation de cette déesse qu'on voit sur la margelle de puits conservée au Musée du Capitole et qui, elle aussi, est de style archaïsant[2]. Enfin, M. R. Kékulé a publié en 1871[3] un bas-relief du Musée de Bologne dans lequel il a reconnu Héra et Hébé devant Zeus : Hébé, l'œnochoé à la main, s'apprête à faire une libation au maître de l'Olympe.

Ce qui nous empêche de songer pour l'explication de nos deux figures d'applique, par exemple à une procession de Thyades, comme on en voit parfois autour des simulacres ou des autels de Dionysos, c'est que les personnages du thiase de Dionysos ont généralement une attitude plus mouvementée, des visages plus épanouis que ceux de nos statuettes qui portent, il est vrai, comme les Thyades, des œnochoés de vin, mais sans manifester aucun des caractères de l'ébriété[4]. Nous préférons donc y reconnaître Héra et Hébé dans un cortège analogue à celui qui décore le sarcophage de la villa Albani ou l'autel de Corinthe et qui ne sont eux-mêmes que des copies gréco-romaines de bas-reliefs du ve siècle.

E. BABELON.

1. Voyez par exemple Lenormant et J. de Witte, *Élite des mon. céramogr.*, passim; Panofka, *Terracotten der Kœnigl. Mus. zu Berlin*, pl. IX; Panofka, *Cabinet Pourtalès*, pl. I; R. Kékulé, *Hébé* (1867).

2. Overbeck, *Kunstmythologie. Hera*, atlas, pl. IX, n° 27.

3. *Arch. Zeitung*, (1871) pl. 27.

4. Panofka, *Dionysos und die Thyaden*, pl. II, fig. 3; Fr. Lenormant, art. *Bacchus*, dans le *Dict. des ant. gr. et rom.*, t. I, p. 626.

LE CALICE DE L'ABBÉ PÉLAGE AU MUSÉE DU LOUVRE

(Planche 30.)

Jusqu'à ces derniers temps, les collections d'orfèvrerie du Moyen-Age que possède le Louvre ne pouvaient montrer un seul calice. A côté du beau *scyphus*, bien connu sous le titre de *Ciboire d'Alpaïs*, du nom de l'artiste limousin qui l'a ciselé et émaillé, et y a inscrit son nom, il était regrettable que l'on ne pût placer quelque bel échantillon de ces vases sacrés auxquels les orfèvres du XIIe et du XIIIe siècle ont su donner des formes à la fois si simples et si élégantes. La vente d'une collection, qui a eu lieu il y a deux ans, a permis de combler cette lacune avec un rare bonheur; le calice que le Musée y a pu acquérir[1] n'est pas à coup sûr des plus somptueux, ni par la matière employée, ni par le travail, mais il est certainement, pour la forme, l'un des plus élégants que l'on puisse voir; c'est un véritable modèle digne d'être recommandé aux orfèvres modernes[2]. De plus, une jolie patène accompagne le calice et les deux pièces forment un ensemble bien complet, tout à fait digne du Musée où il figure aujourd'hui.

Ces deux objets sont déjà connus depuis longtemps; ils ont figuré à plusieurs expositions rétrospectives, notamment en 1878 au Trocadéro et en 1880 à l'exposition organisée par l'Union centrale des arts décoratifs. Ils ont même, à ma connaissance, été trois fois publiés, mais d'une façon imparfaite[3]. De plus, l'inscription qui décore la patène est encore inédite et son interprétation présente certaines difficultés.

Ce calice (hauteur : 0m 13; diamètre de la coupe : 0m 10) est d'argent en partie doré; le nœud est fondu et ciselé. Il se compose d'un pied de forme conique interrompu par un nœud sphérique sur lequel repose une coupe hémisphérique dont les lèvres sont légèrement évasées. Le nœud, garni à sa partie inférieure et à sa partie supérieure d'une bague formée d'un rang de feuilles découpées, se compose d'entrelacs au milieu desquels sont représentés en bas-relief les symboles des Evangélistes. Ce nœud, complètement à jour, est doré ainsi que le bord du pied et la lèvre du calice. Tout autour du pied se

1. *Collection Charles Stein*, no 194 du catalogue de vente, p. 49-50. L'objet est figuré, mais dans de petites proportions, sur l'une des planches jointes au catalogue.

2. Le calice et la patène viennent du reste d'être reproduits par la galvanoplastie pour le Musée des Arts décoratifs.

3. A. Darcel, *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVIII, p. 553, 1878. — Baron Charles Davillier, *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne*, p. 37. — *Catalogue de la Collection Stein*, loc. cit.

déroule sur un large bandeau une inscription gravée en lettres capitales : + *Pelagius abbas me fecit ad honorem s(an)c(t)i Iacobi ap(osto)li.*

+PELAGIVS:ABBAS:ME:FECIT:ADHONOREM:SCI:IACOBI:APLI

La patène (diamètre : 0 m 133), de forme circulaire, est munie d'un bord plat. Le fond est occupé par un médaillon à huit lobes inscrivant un autre médaillon circulaire au centre duquel est gravé l'Agneau pascal, passant, nimbé, dirigé vers la gauche, tenant une croix dans sa patte droite. L'inscription gravée sur le bord de la patène est ainsi conçue :

> + *Carnem qum gustas non adterit ulla vetustas*
> *Perpetuus cibus et regat hoc reus. Amen.*



Ce calice, sans que l'on puisse établir d'une façon certaine à quelle abbaye il a appartenu, provient d'Espagne[1] et, comme l'a remarqué le baron Davillier[2], le nom de *Pelagius,* en espagnol *Pelayo,* est surtout commun en Galice et dans les Asturies. Il est même si commun que les recherches pour retrouver le donateur du calice sont impossibles. Dans l'*España sagrada* de Florez, on trouve beaucoup d'abbés du nom

1. De Tolède, paraît-il ; mais on ne peut rien affirmer à cet égard.

2. *Ut supra.*

de Pélage, qui pourraient être identifiés avec le *Pelagius* du calice du Louvre, mais rien ne peut mettre sur la trace de celui qui aurait le plus de titres pour bénéficier de cette identification.

L'expression employée dans l'inscription du calice n'implique pas que l'abbé Pélage l'ait réellement fabriqué, et le baron Davillier a fait observer avec raison que, dans un grand nombre de cas, le mot *fecit* a la valeur de *fieri fecit*. Il ne serait cependant pas impossible qu'un personnage du XIIe siècle ou du commencement du XIIIe eût cumulé la profession d'orfèvre avec les fonctions d'abbé. Il n'y a donc en somme pas grands renseignements à tirer de cette inscription dont la forme rappelle celle qui est gravée sur le pied d'un autre calice espagnol publié par Ferdinand de Lasteyrie[1]. Ce dernier, notablement plus ancien que celui qui m'occupe, si du moins on en peut juger par une simple reproduction, appartenait à l'abbaye de Saint-Dominique de Silos; il porte gravée sur son pied une inscription indiquant qu'il a été fait en l'honneur de saint Sébastien par un abbé du nom de Dominique.

L'inscription de la patène ne laisse pas que de présenter certaines difficultés d'interprétation; le premier vers est suffisamment correct. On pourrait néanmoins l'améliorer par une correction très simple, en lisant au lieu de QVM, QVAM en supposant que le graveur a oublié un A qui devait être renfermé entre les deux jambages du V. Quant au second vers, il est faux, impossible à scander d'une façon satisfaisante, et le second hémistiche n'a aucun sens. L'un de mes confrères et amis, M. Julien Havet, auquel j'ai soumis le cas, a bien voulu essayer de rétablir ce second vers; j'avoue, et il me pardonnera cet aveu, que la restitution ne laisse pas que de me paraître douteuse sur quelques points; mais le texte est si imparfait que je la présente néanmoins; elle a au moins l'avantage de fournir un sens acceptable :

Perpetuus cibus en peccatique hoc revocamen.

La substitution de *en* à *et* est nécessaire pour que le vers soit léonin; mais où la restitution devient plus hypothétique, c'est où elle substitue *peccatique* à *regat*, puisqu'il faut supposer pour l'admettre plusieurs fautes de gravure accumulées dans le même mot. *Revocamen* pour *reus amen* est plus facile à admettre : un *o* suscrit entre les branches du V peut avoir été facilement oublié et l'orfèvre peut avoir pris un C pour un S lunaire qu'il a transformé en un S ordinaire. Si l'on acceptait cette restitution, l'inscription de la patène de Pélage devrait être lue ainsi :

Carnem quam gustas non adterit ulla vetustas.
Perpetuus cibus en peccatique hoc revocamen.

1. *Histoire de l'Orfèvrerie*, p. 134-135. — Ce calice est reproduit en couleur et grandeur de l'original dans les *Monumentos architectonicos de España*, t. I.

Si ces deux vers ont un sens bien facile à comprendre, au point de vue poétique, ils sont à coup sûr peu recommandables; mais les faiseurs d'épitaphes ou d'inscriptions du XIIe ou du XIIIe siècle ne s'arrêtaient pas à ces menus détails.

De quelle époque datent ce calice et la patène qui l'accompagne? Si l'on était en présence d'un monument français, la réponse ne serait pas douteuse : la forme, le style de la décoration indiqueraient clairement le XIIe siècle. Mais il ne faut pas oublier que c'est là un monument espagnol et qu'à cette époque l'art de la péninsule était notablement en retard sur l'art français; si donc il m'est permis, en l'absence de monuments similaires à date certaine, de fixer l'âge approximatif de cette belle pièce d'orfèvrerie, c'est pour la première moitié du XIIIe siècle que je me déciderais sans hésitation. Que si l'on trouvait que je rajeunis trop ce calice, je ferais simplement remarquer que beaucoup de monuments analogues, exécutés dans le premier quart du XIIIe siècle, dans la France du Midi, témoignent de la persistance des formes et des traditions de l'époque romane. On pourrait citer maint exemple de ce que j'avance tirés des objets sortis des ateliers limousins dont nous possédons de si nombreux et de si remarquables échantillons.

Emile MOLINIER.

PLAT CELTIBÉRIEN EN TERRE CUITE

DÉCOUVERT A SÉGOVIE

(PLANCHE 49.)

Au commencement de cette année, un habitant de Ségovie, en bêchant un jardin, mit au jour un plat de terre rougeâtre, recouvert d'un vernis noir, mesurant 48 centimètres de diamètre et présentant deux inscriptions circulaires en caractères celtibériens. Ce plat, dont nous ne connaissons aucun similaire, a été acquis il y a quelques semaines par M. Stanislas Baron, qui a bien voulu nous le confier, ce qui nous a permis d'examiner cette trouvaille avec toute l'attention qu'elle mérite.

I.

La première question à résoudre était celle de l'authenticité. Tout ce qui vient d'Espagne est souvent, quelquefois bien à tort, selon nous, considéré comme suspect par la plupart des archéologues[1].

Ce plat rappelant, par sa forme et la disposition de ses différentes parties, les produits nommés hispano-moresques, dont un grand nombre, depuis le XIVe siècle jusqu'à nos jours, ont été fabriqués, dans le royaume de Valence, à Manisès[2] et dans d'autres localités, on serait peut-être disposé à voir dans la trouvaille de Ségovie le produit très moderne d'une falsification.

Il n'y a cependant rien d'étrange à ce que notre plat ait un lien de parenté avec la céramique de l'est et du sud de l'Espagne. Les voyageurs qui visitent la Catalogne, les

1. En effet, on y découvre de temps à autre des monuments étranges dus à d'anciennes populations espagnoles, dont les monuments sont un reflet assez grossier des différentes civilisations qui furent imposées à ces populations par les Phéniciens, les Carthaginois, les Grecs, les Romains, etc. Les sculptures de Montealegre sont, dans ce cas, découvertes en 1860; leur authenticité était encore niée en 1878; les tables de Salpensa et de Malaga, ainsi que les bronzes d'Osma, ont été pendant longtemps regardés comme apocryphes.

2. Il y avait encore en 1848 à Manisès, ville de 300 maisons, 26 fabriques de poteries; il en reste une seule aujourd'hui.

deux Castilles, la province de Valence et l'Andalousie sont frappés de l'identité de forme de la céramique actuelle avec celle des peuples qui vinrent successivement s'établir dans la Péninsule ibérique.

Si le plat de Ségovie, par la saillie de son *umbo*, par les palmettes qui décorent ses bords, n'est pas sans analogie avec certaines faïences hispano-moresques, il n'en faut pas conclure que, les Maures ayant remplacé les Arabes en Espagne seulement au XIIIe siècle, notre plat ne puisse remonter au delà de cette date.

Les Maures, aussi bien que les Carthaginois, eurent des relations commerciales très suivies avec les différents peuples de l'Ibérie longtemps avant l'invasion des Arabes, laquelle n'eut lieu, comme on sait, qu'au VIIIe siècle de notre ère. Juba II, roi de Mauritanie, fut créé par Auguste *duumvir quinquennalis* et *patronus coloniæ*[1] de Carthago nova. Le nom de Juba II et celui de son fils Ptolémée sont inscrits, avec le premier de ces titres, sur des bronzes frappés dans cette ville[2]. Ces distinctions dont Auguste honora le roi et le prince royal de la Mauritanie indiquent suffisamment les rapports intimes et, suivant Strabon, la parenté qui existaient entre les Turdétans et les Liby-phéniciens d'Afrique, dont les deux races étaient tellement mêlées que, du temps d'Auguste, la majorité des habitants de la Turdétanie était devenue phénicienne.

Les plats hispano-moresques ne seraient donc que la tradition de la céramique des anciens Africains établis en Espagne et dont le plat de Ségovie nous offre un précieux spécimen.

Les lettres inscrites sur ce plat sont très saillantes; elles appartiennent à l'écriture ibérienne des médailles autonomes de l'Espagne et des inscriptions lapidaires de la même époque. Malheureusement plusieurs lettres sont effacées et d'autres ne nous offrent que des fragments insuffisants pour les reconstituer. Le personnage armé d'une lance et de trois javelots rappelle le guerrier qu'on voit au revers des bronzes de Ventipo[2].



Monnaie de Ventipo.

Enfin la terre du plat n'a aucunement l'apparence d'une fabrication moderne, et, suivant nous, l'authenticité de ce monument ne nous paraît pas discutable.

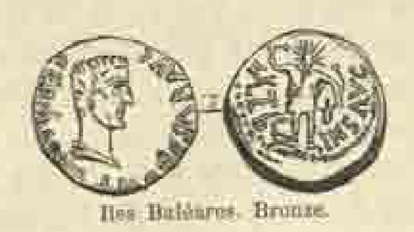
1. A. Heiss. *Description générale des monnaies antiques d'Espagne*, p. 273.

2. A. Heiss, *op. cit.*, pl. XXXV.

II.

A quelle époque faut-il faire remonter le plat de Ségovie ? Quel a pu être le lieu de sa fabrication ?

On sait que, sous les premiers empereurs, on parlait encore le phénicien dans les îles Baléares et dans le sud-est de l'Espagne. Du temps de Tibère et même de Claude, les monnaies des îles Baléares portaient deux légendes, une punique et l'autre latine[1] ; il



Iles Baléares. Bronze.

en fut de même sous le règne d'Auguste pour les bronzes d'Abdera[2], d'Oba[3], de Lascuta[4], d'Asido[5], etc. On sait encore que sous Claude le latin remplaça officiellement toutes les autres langues parlées en Espagne[6].

Les inscriptions du plat sont rétrogrades comme les légendes de la plupart des monnaies turdétanes et, comme elles, contiennent des caractères qui ne sauraient être postérieurs à l'an 50 de notre ère, c'est-à-dire au règne de Claude.

Le plus grand nombre des inscriptions ibériennes, lapidaires et monétaires, se lisent de gauche à droite contrairement aux textes phéniciens. Ce n'est que sur les pièces des Turdétans que les légendes sont parfois rétrogrades. Ces émissions sont de la plus basse époque, puisqu'on y voit en même temps des légendes latines. Tels sont les bronzes d'Obulco[7], d'Osset[8], de Cartulo[9], de ЯOᑫHƎ.C[10].



Monnaie d'Obulco. Bronze.

1. A. Heiss, *op. cit.*, p. 421 à 428. — A. Campaner. *Mem. numism.*, 1862.

2 à 5. A. Heiss, *op. cit.*, p. 310, pl. XIV ; p. 338, 354, 370, pl. L, LIII, LIV, LV.

6. A. Heiss, *op. cit.*, p. 39, en note.

7 à 10. A. Heiss, *op. cit.*, p. 391, 412, 284 à 287, 304 à 306, pl. LIX, LXIII, XXXIX et XL, XLII à XLIV.

La plupart des bronzes turdétans que nous venons de citer montrent dans leurs légendes, disposées pour être lues de droite à gauche, des caractères identiques à ceux des inscriptions du plat de Ségovie, et ces monnaies ne pouvant remonter au delà du règne d'Auguste, nous n'hésitons pas à placer l'atelier de fabrication de notre plat dans le sud de l'Espagne et à en faire remonter l'exécution aux premières années du règne de cet empereur.

III.

Maintenant que nous sommes fixés sur l'authenticité, l'époque et le lieu de fabrication, nous allons passer aux inscriptions.

Les monnaies qui nous ont servi à résoudre les questions de temps et d'origine nous aideront également à déterminer la valeur des signes. « Comparés aux autres Ibères, les Turdétans sont réputés les plus savants ; ils ont une littérature ou des annales qui datent, à ce qu'ils prétendent, de six mille ans, mais les autres nations ibères ont aussi leur littérature, disons mieux, leurs littératures, puisqu'elles ne parlaient pas toutes la même langue[1]. » Mais si leurs langues étaient différentes elles avaient cependant un alphabet commun, puisque c'est le même qu'on retrouve sur toutes les monnaies dites celtibériennes. De nos jours, en Europe et en Amérique, presque toutes les nations ont aussi un alphabet commun, malgré la diversité de leurs idiomes. Les peuples dont nous ne connaissons pas la langue ont émis des monnaies dans des villes dont les auteurs grecs et romains nous ont transmis les noms. D'autre part, un petit nombre de ces monnaies frappées après la conquête romaine portent en seconde légende la traduction en latin du nom de la ville ibérienne qui les avait émises.

On a obtenu ainsi la valeur d'un certain nombre de signes. On s'en est servi pour déchiffrer d'autres noms de villes sur de nouvelles pièces dont le lieu d'origine était indiscutable, et peu à peu on est arrivé à restituer à peu près complètement le reste de l'alphabet ibérien. Nous disons *à peu près*, parce que sur les monnaies turdétanes, précisément toutes d'une assez basse époque, plusieurs des lettres de leurs légendes sont d'une lecture quelquefois incertaine.

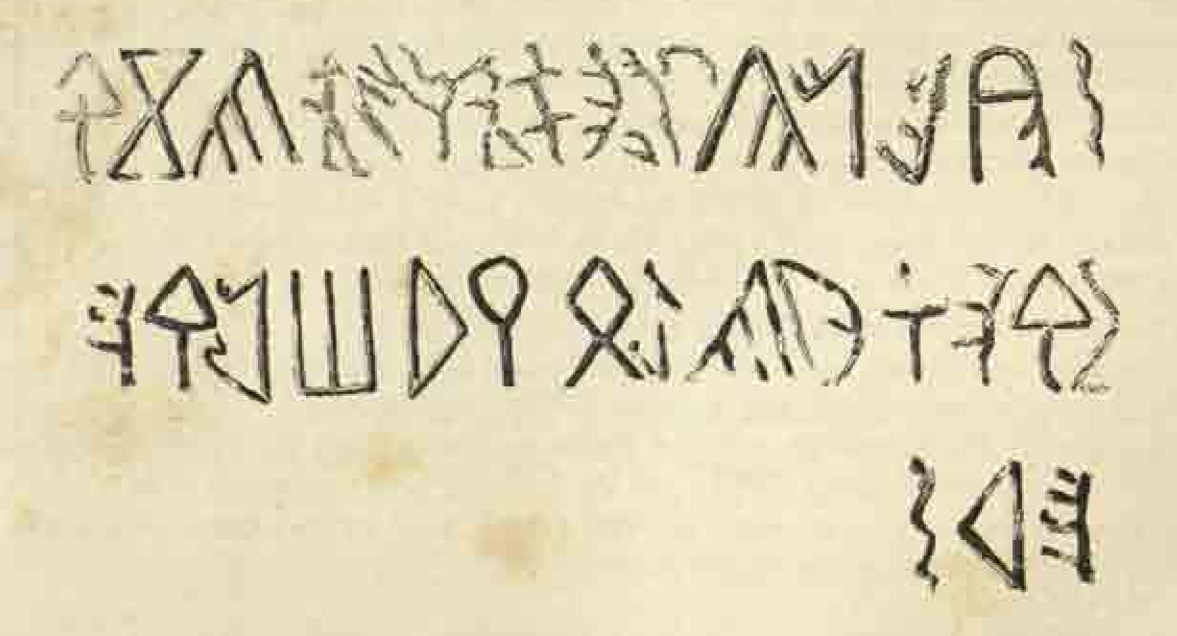
Dans les monuments lapidaires de l'Espagne, il n'est pas rare de rencontrer des inscriptions latines contenant des caractères ibériens détournés de leur valeur primitive, mais dont la forme rappelle certaines lettres romaines. Ainsi dans une inscription latine trouvée près de Casariche, au sud de Cordoue, sur l'emplacement de Ventipo, on trouve : ANN, pour ANN ; PIA, pour PIA ; FVSCA, pour FYSCA ; SITA, pour SITA[2]. Le A est le K celtibérien suivi d'une voyelle.

1. Strabon, liv. III, chap. I, § 6.

2. Hübner, *Inscriptiones Hispaniæ Latinæ*, p. 200.

Voici l'inscription du bord du plat[1] :

Seconde inscription de l'intérieur du plat[2] :



1. L'inscription se lit de droite à gauche.

2. L'inscription se lit de droite à gauche.

TABLEAU COMPARÉ

DES CARACTÈRES DU PLAT DE SÉGOVIE AVEC CEUX DES ALPHABETS IBÉRIEN ET TURDÉTAN

NOMS ET VALEURS DES LETTRES	PLAT DE SÉGOVIE	IBÉRIENS	TURDÉTANS
Alef א A			
Beth ב B		(Voir Pé, U, V, B)	
Ghimel ג G	[1]	[1]	
Daleth ד D		[2]	
Hé ה E			
Vav ו A V	[3]	[3]	
Zain ז Z			
Heth ח H			
Theth ט TH			[1]
Iod י I			
Caf כ K		[4]	
Lamed ל L			
Mim מ M			
Noun נ N	(?)		
Samech ס S	(?)		
Ain ע O	[5]		(?)
Phé פ P, B			
Tsadé צ TS			
Qof ק Q			
Resch ר R			
Schin ש SS, SH, SK			
Tau ת T			
Upsilon ou V ou B			

1. Le [signe] = G suivi d'une voyelle.

2. Le [signe] ou le [signe] = D suivi d'une voyelle.

3. Le [signe] et ses variantes = A suivi d'une voyelle ; les signes [signes] qui sont des *vav* phéniciens, sont aussi des upsilons en celtibérien et en turdétan.

4. Le [signe] et ses variantes = C suivi d'une voyelle.

5. La valeur de [signe] ou [signe] n'est pas encore déterminée d'une manière certaine. Ces deux caractères pourraient avoir la valeur du Ain.

VALEURS

DES CARACTÈRES INSCRITS SUR LE BORD DU PLAT DE SÉGOVIE

ጰ = K	⩓ = K ou L (lié à une voyelle)	Ψ = TS ?	▶ = ?	// = ? (fruste)
Ш = TS	Ψ = M	Я = K	// = ? (fruste)	// = ? (fruste)
⅃ = M ou TS[1]	◇ = R	↑ = AV (vav ו)	// = ? (fruste)	// = ? (fruste)
A = K ou L (lié à une voyelle [2])	ᑫ = A	⊣ = E	// = ? (fruste)	Y = TS
> = K	ʅ = ? (peut-être un signe séparatif)	ɋ = K ou peut-être E	// = ? (fruste)	♀ = R
Ĥ = H	ʃ = I	⅃ = M ou TS	// = ? (fruste)	▷ = R
Ÿ = AV (vav ו)	Ͳ = G lié à une voyelle	ʃ = L	// = ? (fruste)	Y = AV (vav ו)
◆ = T	♀ = R	Ɏ = AV (vav ו)	// = ? (fruste)	Ɏ = AV (vav ו)
Y = TS	Ψ = TS	// = ? (fruste)	ʎ = N (?)	ч = I
Я = K	⊣ = E	// = ? (fruste)	⊣ = E	Ƨ = G
⊙ = T	X = H	ϟ = S	⊗ = T	Я = K
Ÿ = AV (vav ו)	> = K	⩓ = K ou L (lié à une voyelle)	⩓ = K ou L (lié à une voyelle)	◀ = E
◀ = E	⟐ = R	// — ? (fruste)	Y = TS	ч = I
X = H	X = Q	// = ? (fruste)	// = ? (fruste)	⩘ = I turdétan (?)
♀ = R	◀ = E	ᑫ = A	// = ? (truste)	
ч = I	⩓ = K ou L (lié à une voyelle)	Π = M	⊣ = E	

VALEURS

DES CARACTÈRES DE L'INSCRIPTION INTÉRIEURE

Я = K (lié à une voyelle)	// = ? (fruste)	Y = TS	↑ = AV (vav ו)	⊣ = B
⩔ = E	// = ? (fruste)	⊣ = E	Я = K	♀ = TS
ч = I	// = ? (fruste)	Ψ = TS	♀ = R	◀ = E
⩓ = K ou L (lié à une voyelle)	// = ? (fruste)	ᚹ = P ou B	▷ = R	ᑫ = A
// = ? (fruste)	⩓ = K ou L (lié à une voyelle)	⩓ — K ou L (lié à une voyelle)	Ш = TS	ʅ = ? (Peut-être un signe séparatif)
// = ? (fruste)	X = Q			

S'il est assez facile de déterminer la valeur de la plupart des caractères de l'écriture ibérienne, il n'en est pas de même de son interprétation.

Les Ibères, suivant Strabon, parlaient plusieurs langues, mais, d'après leur épigraphie

1. ⅃ = M dans les alphabets judaïques monétaires et lapidaires; ce même caractère a la valeur du tsadé (TS) sur les inscriptions monétaires et lapidaires phéniciennes.

2. A = Ka dans Calagurris : AΝ⊳ΧΦΓΣΜ et EL dans Celsa : ⋖AΨ

monétaire et lapidaire, on voit qu'ils se servaient d'un seul alphabet légèrement modifié chez les Turdétans. Le fond de cet alphabet est absolument phénicien. La presque totalité des inscriptions ibériennes se lisant comme notre écriture, de gauche à droite, et le phénicien de droite à gauche; les Ibériens ont retourné les caractères qu'ils ont empruntés aux Phéniciens. Les habitants de la Bétique ou les Turdétans, lorsqu'ils écrivaient de droite à gauche, ont conservé à leurs lettres le sens des écritures rétrogrades.

Les noms de villes qu'on a pu déchiffrer ne nous ont pas appris d'une manière certaine quelle langue parlaient les habitants de ces villes. « Avant la réduction de la Péninsule ibérique en province romaine, avons-nous dit autre part[1], il existait sur tout le territoire de la Péninsule ibérique un grand nombre de villes dont les noms, sans aucun rapport avec le phénicien ou le grec, s'expliquaient aisément au moyen de la langue basque actuelle; ainsi le nom antique d'Elvira près de Grenade, *Iliberi*, signifie en basque « la ville neuve »; *Ilurcis*, non loin de Tudela, et *Ilurgis*, dont on retrouve les ruines aux environs de Grenade, sont deux noms qui veulent dire en basque « ville du peuple de la rivière »; *Burbida*, ville du nord-ouest, près du Minho, se traduit par « chemin de la montagne »; *Salduba*, nom de rivière dans le sud et qui fut en même temps l'ancien nom de Saragosse, par « rivière du troupeau »; et *Aranda*, qui est le nom de beaucoup de villes du centre de l'Espagne par « la grande plaine ».

« Les villes que nous venons de citer se trouvent au nord, au sud, à l'est, à l'ouest et au centre de l'Espagne; il est donc hors de doute que la langue basque a dû, à une époque plus ou moins reculée, être parlée dans toute la Péninsule. »

Larramendi, Erro, de Humboldt, de Saulcy, Boudard, G. Philipps, D. Antonio Delgado, D. Aureliano Fernandez Guerra et d'autres encore se sont servis de la langue basque pour déchiffrer les inscriptions ibériennes; d'autres savants comme le P. Fidel Fita, de la Compagnie de Jésus, et M. Salvador Sanpere y Miquel, de Barcelone, ont employé tour à tour pour leurs déchiffrements la langue basque, l'hébreu[2] et le celte[3]. D. Antonio

1. Heiss, *op. cit.* p. 19.

2. Nous rappellerons une inscription expliquée par le même savant au moyen du basque d'abord et de l'hébreu ensuite : elle est publiée dans la *Tarragona monumental* d'Albinyana. M. Sanpere y Miquel la transcrit ainsi : N·Y·K·A·I·TS·N—V·AI·H·R·E., et l'interprète, en basque : **NYA**=*Nak* « je suis », **ᐅᴺШᛘ**=*Aitzin* « devant » — Le groupe inférieur est ensuite lu de droite à gauche, tandis que le premier groupe a été lu de gauche à droite (pourquoi?) donne : **ᛏH৭J**=*Aihre* « *Aiher* », en bas navarrais « désir »; à la lettre restante **V** l'auteur donne cette fois la valeur de **I**, dont il fait le pronom *hi* « Tu ». Et l'inscription entière se traduit par « Je (*l'eau, le vin, la coupe*) suis devant (*ce que*) tu désires », c'est-à-dire devant ta soif. — Passons maintenant à l'interprétation au moyen de l'hébreu. Cette fois le premier groupe est lu de droite à gauche, et le **ᐅ** qui précédemment était un **A** devient un **R**, de sorte que **ᛘШᴺᐊ**=נצר « NaTSIR »; **AY**ᒧ=קון « QUN ». Le second groupe **ᛞ৭HᛏY** est transcrit הללו « Hal-lu », c'est-à-dire en faisant **ᛞ৭**=Ha, et du **H** une aspiration, puis en convertissant l'un des deux **Y** en un lamed, on trouve *Natsir*=*réservée* (la coupe) Qun=*chant*; Hal-lu=le verbe latin *laudo*, oraison funèbre. Soit : (La coupe est) réservée (pour le) chant (de l') oraison funèbre. Cela n'a guère de rapport avec la lecture précédente au moyen du basque. Cependant il y a d'excellentes choses dans les *Origens y fonts de la nacio catalana* d'où nous avons extrait ce qui précède, et l'auteur y fait preuve de beaucoup de bonne foi et d'une grande érudition.

3. Voici une autre inscription ibérienne expliquée au

Delgado est sans contredit l'auteur qui a été le plus heureux dans l'explication des légendes monétaires. Mais aucun des savants que nous avons cités n'a donné, que nous sachions, une seule lecture absolument indiscutable des inscriptions qui ne se trouvaient pas sur des monnaies.

On comprend ce que doit offrir de difficultés l'interprétation d'inscriptions dont la valeur seule des caractères est connue, mais dont l'idiome est à retrouver; surtout, comme dans le cas qui nous occupe, lorsque toutes les lettres se suivent sans qu'un intervalle ou un signe quelconque sépare les mots les uns des autres et que le commencement des légendes circulaires n'est pas même indiqué[1]. Ces difficultés sont telles que nous laissons à de plus autorisés que nous le soin de les surmonter, nous bornant, quant à présent, à être le premier à faire connaître un monument céramique et épigraphique, peut-être unique et en tout cas d'un grand intérêt archéologique.

Aulnay, 2 décembre 1888.

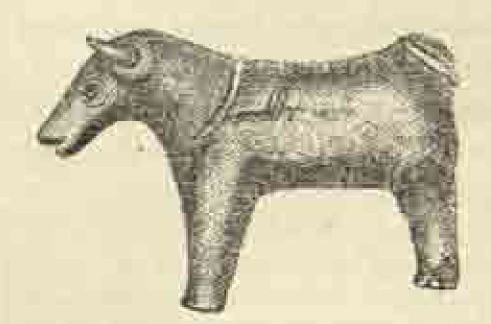
ALOÏS HEISS.

moyen de la langue celtique. Ce qui suit est extrait du *Boletin de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 27 mars 1868 : « Cette figurine de bronze, composée de deux parties se joignant parfaitement, porte sur l'épaule le digamma ⊥⊥ du côté extérieur ; la queue est roulée en spirale. A l'intérieur sont tracés en creux les caractères ΓΊΓΡΑ lus par le père jésuite Fidel Fita : NIBAK, mot qui signifie en irlandais dieu, génie, être céleste, et l'écrit neamhach et le prononce nivaj ou nibaj.

La ligne inférieure ΣΟΨΑΑΟ=Que R(TS) ou Z à KK a Ba, qui serait le nom d'une rivière existant près de l'endroit où ce bronze a été trouvé. Il représenterait donc le génie tutélaire du fleuve ou d'une ville disparue qui aurait porté le nom de ce fleuve. Le P. Fita rappelle, à propos des taureaux ou des bœufs personnifiant les fleuves dans l'antiquité, ce vers de Silius Italicus :

« *Corniger Hesperidum fluvius regnator aquarum.* »





Figurine de bronze trouvée dans « los fosos de Bayona » (Munda celtiberica dans le conventus carthaginiensis) offerte à la *Real Academia de la Historia* » de Madrid par le père Fidel Fita en 1868.

1. « Voici trois lectures de deux lignes d'un papyrus « araméen dont les mots ne sont pas séparés : *Deus*, « *domine me! ex conculcationi servum tuum e*(ripe) *vita* « *una est, et verax dominus meus est Jehovah?*... (Gese- « nius); *A mon seigneur Mithrawahicht(a) ton serviteur* « *Pakim*... (Merx) pour la première ligne seulement; « quant à la seconde, le traducteur déclare n'y avoir rien « compris. M. Clermont-Ganneau, dans la *Revue archéolo-* « *gique*, t. XXXVI, p. 96 à 105, admet la lecture de « Merx pour la première ligne et traduit la seconde par « *Vivez joyeux et fort mon Seigneur*, etc... Il y a loin, « ajoute l'auteur des origines de la nation catalane, du « style biblique de la traduction de Gésénius à un com- « mencement de lettre des plus vulgaires. » (Salvador Samper y Miquel, *op. cit.*, p. 213). — Cf. aussi sur les difficultés de lire les inscriptions hébraïques en lettres qui se suivent sans interruption, Derenbourg, *Journal asiatique*, t. III, VIIe série, p. 224.

TABLE PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE

TABLE PAR ORDRE DES MATIÈRES

TABLE DES PLANCHES

TABLE DES VIGNETTES

MACON, IMP. TYP. ET LITH. PROTAT FRÈRES

CHRONIQUE

ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

Séance du 19 août

M. Clermont-Ganneau explique une inscription grecque que M. Lœytved, consul de Danemark à Beyrouth, vient d'offrir au Musée du Louvre. C'est une dédicace adressée par un personnage nommé Dionysos, fils de Gorgias, au dieu phénicien Baal Marcod ; ce personnage se dit *deutérostatès* de Baal. L'inscription, malheureusement incomplète, ne nous dit pas quels sont les objets offerts au dieu. Grâce au don de M. Lœytved, le Louvre est jusqu'ici la seule collection qui possède un monument grec relatif au culte de Baal Marcod.

Séance du 26 août

M. Casati lit un mémoire relatif à la fabrication de la céramique étrusque et particulièrement des vases de terre noire dont il met des échantillons sous les yeux de l'Académie. Suivant lui, il ne faut pas voir dans les œuvres de l'art étrusque une simple imitation de l'art grec.

Séance du 9 septembre.

M. Alexandre Bertrand fait connaître à l'Académie les nouvelles découvertes archéologiques dues à M. Démosthènes Baltazzi, directeur des antiquités en Asie-Mineure. A Magnésie du Méandre, près du temple d'Artémis Leucophryne, on a trouvé douze frises appartenant au grand ensemble dont une partie considérable a déjà été apportée au Louvre par Texier. Ces bas-reliefs représentent des combats de Grecs et d'Amazones. Près des frises, on a découvert également un assez grand nombre d'inscriptions.

M. Maspero communique un mémoire intitulé : *Sur les noms de la liste de Thoutmos III qu'on peut rapporter à la Judée*. Il établit que cette liste a plus de valeur au point de vue de la toponymie de l'ancienne Judée qu'au point de vue de l'histoire de Thoutmos III.

Séance du 16 septembre.

M. Deloche lit un mémoire intitulé : *Du régime monétaire dans l'Austrasie primitive, sous le règne de Théodebert Ier*. Il est disposé à admettre que les noms de lieux que l'on remarque sur ces monnaies ne désignent pas des ateliers de monnayage différents, mais devaient simplement faciliter une opération de comptabilité, la balance à établir entre la recette métallique versée par les administrateurs provinciaux au trésor royal et les sommes que ledit trésor devait leur renvoyer pour faire face aux dépenses publiques.

Séance du 23 septembre.

M. Alexandre Bertrand entretient l'Académie des mosaïques découvertes à Sousse par le 4e régiment de tirailleurs. L'une d'elles est ornée de dessins géométriques sur lesquels se détache un paysage. Dans ce paysage, on voit une source à laquelle se viennent abreuver divers animaux, parmi lesquels on distingue quatre chevaux de course accompagnés d'inscriptions. M. Héron de Villefosse propose l'explication de ces inscriptions. Sur deux des chevaux on lit le mot SOROTHI, sur les deux autres des monogrammes qui paraissent être des marques de propriété. Le mot *sorothi* serait le nom du propriétaire, au génitif. Les noms des deux chevaux, représentés probablement dans deux positions différentes, des deux côtés, sont donnés par les inscriptions : PATRICIVS, IPPARCHVS. Le nom du lieu représenté par la mosaïque est fourni par une dernière inscription : CAMPVS DILECTVS. MM. Bertrand et Héron de Villefosse insistent sur les services exceptionnels rendus par les officiers du 4e régiment de tirailleurs ; ils signalent particulièrement les noms de ceux qui ont pris la part la plus active à la direction des fouilles : le chef de bataillon Privat, le capitaine Rebillet, le lieutenant Delaunay, les sous-lieutenants Kling et Merlin, l'adjudant Simonin.

M. Casati commence une lecture sur les sarcophages étrusques conservés dans les Musées d'Italie.

Séance du 30 septembre.

M. Deloche achève la lecture de son mémoire sur les monnaies d'or du roi Théodebert Ier dont il attribue la fabrication à des artistes que le roi mérovingien avait ramenés d'Italie.

Séance du 11 octobre.

M. Alexandre Bertrand communique des observations sur une série de monuments découverts en Gaule, qui représentent tous un personnage debout, drapé, tenant de la main droite un vase, de la main gauche un grand marteau composé d'une longue hampe et d'un barillet. On s'accorde depuis longtemps à considérer cette figure comme celle du Jupiter infernal des Gaulois, *Dispater*, dont les Gaulois, au dire de César, se considéraient comme les descendants. Cette hypothèse vient d'être confirmée par une observation de M. Salomon Reinach qui a remarqué que dans l'une des statuettes de cette série, qui provient du Valais, le dieu porte sur la tête le *calathus* ou *modius*, attribut ordinaire de Sérapis, le Jupiter infernal, dans l'art gréco-romain. Le Sérapis et le *Dispater* gaulois présentent encore un trait de ressemblance : c'est la disposition de la chevelure qui retombe sur le front. A ce propos, M. A. Bertrand signale une tête en marbre découverte en 1885 à Eleusis par M. Furtwængler, qui présente la même disposition. On sait que parmi les divinités d'Eleusis figurait le héros Eubouleus, frère de Triptolème, identifié à Pluton. Praxitèle avait fait un buste d'Eubouleus, dont on conservait à Rome, encore au siècle dernier, une copie aujourd'hui perdue. M. Bertrand ne doute pas que la tête trouvée à Eleusis ne soit l'original de Praxitèle.

M. Schwab communique le déchiffrement de trois inscriptions hébraïques du XIIIe siècle découvertes à Mantes.

M. L. Heuzey commence la lecture d'un mémoire intitulé : *Le Bassin sculpté du palais de Tello et le symbole chaldéen du vase jaillissant.*

M. Héron de Villefosse communique plusieurs inscriptions romaines d'Afrique et en particulier un grand nombre d'inscriptions estampées par M. Joseph Letaille, d'après les originaux conservés dans la collection de M. le commandant Marchand, à l'Ariana, près de Tunis.

Séance du 21 octobre.

M. L. Heuzey continue la lecture de son mémoire sur la Fontaine du palais de Tello, grand bassin de pierre décoré de sculptures, dont les principaux fragments ont été rapportés au Musée du Louvre. Les grands côtés de la fontaine portaient une file de figures de femmes tenant dans leurs mains réunies des vases d'où jaillissaient deux gerbes liquides. Ces vases jaillissants, symboles très populaires en Chaldée et en Phénicie, sont un attribut ordinaire des personnages divins dont ils représentent la puissance bienfaisante. Les femmes qui portent ces vases, figurées sur le bassin de Tello, sont des génies féminins, des naïades chaldéennes.

M. Héron de Villefosse présente les photographies des onze fragments de frise du temple d'Artémis Leucophryne découverts à Magnésie du Méandre, photographies qui lui ont été envoyées par M. Champoiseau, consul général de France à Smyrne. Quelques-uns des fragments découverts permettront de compléter ceux qui furent autrefois apportés au Louvre par Ch. Texier.

Séance du 11 novembre.

M. Foucart rend compte des fouilles commencées à Mantinée sous la direction de M. Fougères, membre de l'École française d'Athènes. On a pu relever le plan de l'enceinte ancienne et on a découvert un grand nombre d'inscriptions et de sculptures, entre autres de très beaux bas-reliefs, qui, d'après Pausanias, ornaient la base d'une statue de Praxitèle. Ils représentent Marsyas et les Muses. Ces intéressantes fouilles seront continuées l'an prochain.

Séance du 25 novembre.

M. Boissier présente de la part de M. Eug. Müntz, les photographies d'un plan de Rome et d'une vue du Forum, découverts par M. Müntz dans un manuscrit de la Bibliothèque de l'Escurial, manuscrit exécuté probablement sous Alexandre VI. Le plan est antérieur à 1499, car on y voit encore la *Meta Romuli* ou *Sepulcrum Scipionis* qui fut détruit cette année.

M. Chodzkiewicz communique une lettre, datée de Breslau le 19 novembre, annonçant la découverte en Silésie, sur les bords de l'Oder, dans une localité appelée Zakrzew, de trois tombeaux remontant aux premiers siècles de l'ère chrétienne et renfermant des objets qui paraissent d'origine romaine, entre autres des bijoux d'or et d'argent, des ustensiles de bronze et de verre et une pièce de monnaie romaine.

SÉANCE DU 2 DÉCEMBRE.

M. Charles ROBERT combat les conclusions du mémoire de M. Deloche relatif aux monnaies d'or de Théodebert Ier; il n'admet pas que toutes les monnaies de ce prince soient sorties du seul atelier de Metz : il existe d'ailleurs un sou de Théodebert, frappé à Cologne, dont le type n'est pas le même que celui de Metz. Il en résulte que Théodebert avait plusieurs ateliers monétaires.

M. BOISSIER communique une lettre de M. Edmond Le Blant qui annonce une importante découverte faite à Rome. La tradition qui voulait que l'église des martyrs saint Jean et saint Paul, au mont Célius, eût été bâtie sur l'emplacement de la maison qu'habitaient ces deux saints, vient de recevoir une confirmation éclatante. A la suite de fouilles entreprises dans le sol de l'église, on a mis au jour plusieurs chambres ornées de peintures qui paraissent avoir fait partie d'une maison chrétienne du IVe ou même peut-être du IIIe siècle.

SÉANCE DU 9 DÉCEMBRE.

M. LE BLANT envoie la copie d'une inscription latine inédite de l'époque des Antonins, relative à une donation de sépulture.

SÉANCE DU 23 DÉCEMBRE.

M. le COMTE DE PONTBRIANT annonce par lettre une découverte faite dans sa propriété à Pierrelatte (Drôme). On a découvert un tombeau de pierre, orienté de l'ouest à l'est, en forme d'auge, renfermant trois crânes et des ossements. D'après l'auteur de la communication, cette sépulture serait antérieure à l'époque carolingienne.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE.

SÉANCE DU 30 NOVEMBRE.

M. DE BAYE soumet à la Société une croix en or estampé trouvée dans une tombe lombarde près de Bergame et appartenant à M. Amilcare Ancona de Milan.

M. FLOUEST communique, de la part de M. de la Sizeranne, un poids romain en bronze qui porte un S en argent damasquiné, signe caractéristique du *Semis*, et qui a été trouvé dans le nord du département de la Drôme.

M. POL NICARD lit une note sur l'ouvrage de Bertolotti : *Les artistes français présents à Rome pendant les XVIe et XVIIe siècles.* MM. Müntz et Lecoy de la Marche prennent part à la discussion sur les travaux du peintre Fouquet à Rome. M. Courajod explique que Fouquet, sans cesser un seul instant de demeurer fidèle à son style national, c'est-à-dire franco-flamand, contracta, par ses rapports avec les maîtres ultramontains, l'habitude d'une grammaire ornementale nouvelle dont un grand nombre d'éléments étaient puisés plus ou moins directement aux sources de l'art classique. Il rappelle en même temps les observations qu'il a présentées à la Société à propos des émaux peints fixés sur une statuette en bronze de Filarète, conservée au musée de Dresde, émaux qu'il a confrontés avec un émail du musée du Louvre, attribué à Jean Fouquet. Enfin, M. Courajod croit devoir répéter ici, à propos des influences réciproques des écoles italienne et française, ce qu'il a dit maintes fois au sujet des origines de la Renaissance, qui n'est pas née tout d'un coup en Italie du seul contact avec les monuments de l'antiquité classique, mais qui a été préparée et organisée par un mouvement d'ensemble dans lequel la France et la Flandre tinrent à son avis la première place.

SÉANCES DES 7, 14 ET 21 DÉCEMBRE.

M. SAGLIO présente à la Société une plaque de cuivre gravé provenant de la Catalogne; elle représente la figure d'un marchand entourée d'ornements d'une grande richesse; une inscription donne le nom du personnage et la date de sa mort.

M. COURAJOD présente une série d'observations sur les émaux peints italiens du XVe siècle. Il communique des photographies d'émaux de cette nature conservés au musée d'Ambras à Vienne et chez M. le comte de Valencia à Madrid. Ces émaux émanent du nord de l'Italie et datent de la seconde moitié du XVe siècle. M. Courajod a constaté l'existence, à la même époque, d'émaux peints sortis vraisemblablement d'ateliers français d'orfèvrerie émaillée, probablement de Limoges. Ces dernières pièces font partie du musée de la Société des Antiquaires de l'Ouest à Poitiers.

M. VAUVILLÉ, associé correspondant, lit une note sur les fouilles faites dans l'enceinte où est le camp de Pommiers près de Soissons (Aisne) et sur les objets qui y ont été trouvés.

M. COURAJOD présente des moulages et des photographies d'après les monuments du musée d'Avignon; il signale particulièrement le moulage d'un petit buste en marbre représentant

un enfant, qu'il attribue à Desiderio da Settignano, pareil à celui du Cabinet des médailles de Paris.

M. DE LASTEYRIE entretient la Société d'une boucle de ceinturon de l'époque franque conservée au musée d'Epinal. Cette boucle est ornée de quatre figures formant une scène dont l'explication n'a point été donnée jusqu'ici. M. de Lasteyrie démontre, en s'appuyant sur des représentations analogues empruntées aux sarcophages chrétiens et aux mosaïques de l'Italie, que l'artiste a voulu figurer les mages devant Hérode.

SÉANCE DU 28 DÉCEMBRE.

M. HÉRON DE VILLEFOSSE présente deux inscriptions romaines; la première, découverte à Feurs (Loire), a été communiquée par M. Vincent-Durand; cette inscription fixe d'une façon certaine l'existence et la situation du théâtre de Feurs, reconstruit en pierre et remplaçant un théâtre en bois; la seconde provenant des anciens remparts de Narbonne. M. Thiers, professeur de mathématiques, en a rapproché divers fragments qui ont une grande importance géographique pour l'histoire de la ville de Digne dont ils fixent le rang de colonie et l'inscription dans la tribu Voltinia.

M. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE fait une communication relative à une question d'hagiographie irlandaise.

M. l'abbé THÉDENAT présente l'estampage d'une inscription funéraire romaine découverte à Fréjus.

M. POL NICARD continue la communication de ses notes relatives à l'ouvrage de M. Bertolotti sur les artistes français ayant séjourné à Rome pendant les XVe, XVIe et XVIIe siècles.

SÉANCE DU 11 JANVIER 1888.

M. le baron DE BAYE lit un mémoire sur des objets provenant de Bône et conservés au British Museum. M. de Baye les attribue à l'art vandale.

M. COURAJOD présente une série de dessins franco-flamands du XVe siècle, où sont figurés les jours de la semaine. Ces dessins sont conservés au cabinet des estampes de Dresde.

SÉANCE DU 18 JANVIER.

M. GERMAIN BAPST fait une nouvelle communication sur l'histoire de l'étain dans l'antiquité. Il pense qu'il y a eu un temps où l'étain venait au commerce de la Méditerranée non des Iles Cassiterides, mais de l'Altaï. Cette conclusion provoque une discussion à laquelle prennent part MM. d'Arbois de Jubainville, Nicard, Collignon et Mowat.

M. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE rapproche du nom de Lugdunum le nom *Luguselva* lu dans une inscription de Périgueux.

M. HÉRON DE VILLEFOSSE communique une note de M. l'abbé Rabiet sur un groupe d'inscriptions antiques trouvées à Cadenet (Vaucluse).

M. CHARLES READ présente un coq en bronze, du Moyen-Age, acheté à Trieste.

SÉANCE DU 25 JANVIER

M. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE signale un pantalon antique découvert dans une tourbière du Jutland et publié en 1875 par M. Quicherat. Il pense que ce vêtement est un spécimen de la *hosa* germanique.

M. DE MONTAIGLON présente une bague du XVe siècle sur laquelle se voit un monogramme indéchiffré.

M. l'abbé BEURLIER communique la restitution d'une inscription métrique de Tigibla, en Afrique, relative à un toreador antique tué d'un coup de corne.

M. POL NICARD signale la découverte récente de quatre dolmens trouvés au dessus de l'hospice du Mont-Saint-Bernard.

SÉANCE DU 1er FÉVRIER.

M. VAUVILLÉ, associé correspondant, continue la lecture de son mémoire sur l'oppidum de Pommiers.

M. DE BAYE, associé correspondant, lit une note sur quelques objets antiques, de travail barbare, trouvés en Crimée. M. Bapst présente des observations sur l'authenticité des objets analogues que l'on donne comme venant du Caucase et qui, en réalité, proviennent de Kertch. A ce propos, une discussion s'engage entre MM. Flouest et d'Arbois de Jubainville sur les migrations des peuples de race indo-européenne.

SÉANCE DU 8 FÉVRIER.

M. DE VILLEFOSSE lit : 1° une note de M. Berthelé, archiviste des Deux-Sèvres, sur un moule destiné à fabriquer des enseignes pour le pèlerinage de Notre-Dame de Pitié, près Saint-Laurent-sur-Sèvre; 2° une lettre de M. Blumereau, de Rom (Deux-Sèvres), sur les fouilles qu'il continue à faire dans cette localité. Il communique ensuite une casserole d'argent trouvée à Hastings près de Douvres et portant l'inscription NVM*ini* AVGVS*ti* DEO *Marti* ROMVLVS CAMVLOGENI FIL POSVIT.

M. Babelon fait une communication sur la numismatique de la ville d'Aba, en Carie; il démontre que les médailles attribuées à cette localité sont en réalité d'Olba en Cilicie, et que la ville d'Aba doit être définitivement retranchée de la nomenclature numismatique. Il conjecture que l'ethnique ΑΒΗΝΩΝ, lu récemment sur une inscription de Rome en assez mauvais état, doit être rétabli ΤΑΒΗΝΩΝ, et qu'il s'agit non d'Aba, mais de Taba, ville de la même province de Carie.

M. Mowat présente la photographie d'un taureau à trois cornes récemment découvert à Martigny.

M. de Laurière communique quelques fragments d'inscriptions d'après les estampages envoyés de Rome par M. l'abbé Le Louet; l'une d'elles est une épitaphe portant les deux dates consulaires de 381 et de 384.

M. Ravaisson-Mollien attire l'attention sur l'intérêt que présente la coiffure d'une tête figurée sur le manche de la casserole dont il a été question ci-dessus.

NOUVELLES DIVERSES

Rome. — *Academia dei Lincei.* M. Fiorelli communique son compte rendu mensuel des fouilles exécutées en Italie au mois de novembre dernier. A Rome, près de l'église des SS. *Quattro Coronati*, on a relevé une inscription latine, malheureusement en fort mauvais état, où il est question de *magistri* d'un bourg, qualifié *Her* [*culaneus*], semble-t-il, lesquels ont été élus *primi* par le suffrage des *pag* [*ani*]. M. Fiorelli rattache cette mention à la promulgation de la loi Clodia, c'est-à-dire à l'an 696 de Rome. — A Rome encore, via Buonarroti, une inscription, du bas empire mentionnant le nom et le titre d'un *capitaneus*. Les fouilles entreprises au portique d'Octavie ont amené la découverte de deux fragments, l'un de l'inscription du fronton, l'autre d'une grande inscription monumentale, dont on espère rencontrer la suite. — Une nouvelle série d'inscriptions funéraires, près la Porte Pinciana, et, hors de Rome, à Pouzzoles, à Asqui; une sépulture chrétienne à Bologne; de curieux tombeaux romains à Arezzo; des tombes étrusques à Casalone.

*
* *

Académie d'archéologie chrétienne. — *Séance du 4 décembre* 1887. — M. de Rossi met sous les yeux de la réunion le reliquaire offert par le cardinal Lavigerie à S. S. Léon XIII, et qui, après avoir figuré à l'exposition Vaticane, doit être déposé au musée chrétien du Vatican. Cette *capsa* antique, en argent, avec sujets chrétiens figurés au repoussé, est comparée par M. de Rossi à d'autres déjà connues, l'une de Rimini, l'autre de Grado, l'une et l'autre du VIe siècle; il considère que le monogramme du Christ, et non la croix, y figure seul, et que la tête du saint n'est point nimbée, ce qui autorise à l'attribuer au IVe ou au Ve siècle, et à la tenir pour certainement antérieure à l'invasion vandale. Probablement elle renfermait des reliques de saint Laurent de Rome. — Le P. Germano entretient la réunion de ses fouilles dans la basilique des SS. Jean et Paul. Dans les fresques qui entourent la *fenestella confessionis*, M. de Rossi reconnaît les fondateurs mêmes de la basilique, Pammachius et Pauline; dans les scènes de martyre, de la paroi de droite, les saints Crispus, Crispianus, Priscillianus et Benedicta, dont nous parlent les actes des SS. Jean et Paul. Il insiste sur l'importance exceptionnelle de ces fresques pour l'histoire de l'iconographie chrétienne.

P. B. (*Bulletin critique*).

*
* *

Rome. — Le prince de Piombino a offert au pape pour son jubilé deux sarcophages de marbre, que le pape vient de faire placer dans la cour de la Pigna au Vatican.

Le premier, qui n'est sculpté que sur sa face antérieure, porte en relief les douze Apôtres, et une croix (aujourd'hui mutilée), surmontée du monogramme du Christ dans un nimbe rayonnant.

Le second, dont la face antérieure seule est

sculptée, est haut du double du premier et porte au centre, en relief, le portrait en pied de l'époux, drapé dans une toge sénatoriale, et de l'épouse : entre les deux, se montre la figure de Juno Lucina : à leurs pieds, Psyché, reconnaissable à ses ailes de papillon, et l'Amour, lequel a été détruit. A gauche, dans deux reliefs superposés, la création de l'homme et de la femme par Dieu, dont la figure est accompagnée de deux autres de même grandeur ; au dessous la guérison de l'aveugle-né par le Christ accompagné d'un apôtre ; — à droite de même, la résurrection de Lazare par le Christ, au pied duquel se prosterne la sœur de Lazare ; au dessous, Moïse frappant le rocher, où deux Israélites s'abreuvent. Ce magnifique sarcophage doit être du IVe siècle. Le précédent est postérieur d'un siècle ou deux.

Ils doivent être tous deux transportés au musée de Latran.

*
* *

BERLIN. — L'Académie de Berlin vient de publier, par les soins de M. HERMANN DESSAU, le t. XIV du *Corpus inscriptionum latinarum*. Ce volume comprend les inscriptions du Latium vetus. Quand la tâche fut distribuée entre les éditeurs des différents volumes du *Corpus*, Henzen se réserva le Latium qui ne devait pas être séparé de la ville de Rome. Mais l'abondance des inscriptions trouvées depuis à Rome, le fit renoncer à ce projet. Les inscriptions de Rome parurent à part, dans le t. VI, et le soin de recueillir et de publier les inscriptions du Latium fut, en 1878, confié par l'Académie de Berlin, à M. Dessau : les inscriptions du Latium novum ont été publiées par M. Théodore Mommsen dans le t. X. L'importance et l'utilité du volume récemment paru sont considérables ; il contient en effet, entre autres, les inscriptions d'Ostie, de Tusculum, de Préneste et de Tibur.

L'œuvre considérable entreprise par l'Académie de Berlin touchera bientôt à sa fin. Le t. XI, qui contiendra les inscriptions de l'Emilie, de l'Ombrie et de l'Etrurie, est sous presse, ainsi que la quatrième partie du t. VI, (inscriptions de Rome), et le t. XV (inscriptiones instrumenti domestici Urbis) ; le t. XII (Inscriptions de la Gaule Narbonnaise) est sur le point de paraître ; le t. XIII (Inscriptions des trois Gaules et des deux Germanies) et la sixième partie du t. VI (Indices des inscriptions de Rome) sont en préparation. Le t. I étant épuisé, une nouvelle édition est sous presse ; on prépare en même temps des suppléments aux tomes II, III, IV et VIII. H. T. (*Bulletin critique*).

BIBLIOGRAPHIE

1. BAETHGEN (E.). De vi ac significatione galli in religionibus et artibus Græcorum et Romanorum. Göttingen, Bandenhoech et Ruprecht, gr. in-8°.
2. BIE (O.). Die Musen in der Antiken Kunst. Berlin, Weidmann, gr. in-8°.
3. GRAUL (R.). Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte. Leipzig, Seemann, gr. in-4°.
4. BOETTICHER (A.). Die Akropolis von Athen nach den Berichten der Alten und den neuesten Erforschungen mit 132 textfig. und 36 Taf. Berlin, Springer, gr. in-8°.
5. CASTAN (A.). Le sculpteur français Pierre-Etienne Monnot, citoyen de Besançon, auteur du « Marmorbad » de Cassel. Kassel, Klaunig, gr. 8°.
6. CLERCQ (L. DE). Collection de Clercq. Catalogue méthodique et raisonné. Antiquités assyriennes, cylindres orientaux, cachets, briques, bronzes, bas-reliefs, etc., publiés par M. de Clercq avec la collaboration de M. J. Menant. Livraisons 1, 2 et 3. Paris, Leroux, in-fol. avec planches.

La publication de la collection d'antiquités orientales de M. de Clercq, si impatiemment attendue par tous les archéologues, a commencé en 1885 ; elle se poursuit lentement, sans doute, mais l'éminent collectionneur se donne la satisfaction de ne livrer à notre légitime curiosité que des monuments de première importance, reproduits dans la perfection, commentés avec une compétence indiscutable, et surtout enfin, ce qui constitue peut-être la difficulté la plus grande, classés dans l'ordre méthodique et scientifique le plus rigoureux. A ceux qui l'ignoreraient encore, il convient de dire que les antiquités recueillies

par M. Louis de Clercq ne sont point une collection ordinaire; elles constituent un musée extraordinairement riche, tel que jamais amateur n'en a formé; les séries de cylindres, de pierres gravées, de bijoux orientaux de M. de Clercq sont même plus importantes que celles d'aucun autre musée public. Enfin, ajoutons que tous ces monuments, inédits pour la plupart, font que la publication, entreprise avec la collaboration de M. Menant, demeurera toujours comme l'une des sources les plus importantes de l'histoire de l'art chez les anciennes civilisations de l'Asie occidentale. C'est donc avec une entière confiance que M. de Clercq peut écrire dans sa Préface : « ..... J'ai continué mon œuvre avec une ténacité qui ne s'est jamais démentie, et, si Dieu le permet, je la poursuivrai jusqu'à la fin de ma carrière. Puissé-je, dans mon humble sphère, avoir rendu à la science quelques services! » Plus heureux que le duc de Luynes, qui a ouvert la voie dans ce champ d'études et s'était formé une riche collection orientale, M. de Clercq aura, espérons-le, la satisfaction de voir le couronnement de son œuvre qui comprendra un nombre considérable de volumes, sans que nous puissions dès aujourd'hui être fixés sur ce point.

Le premier volume, dont la plus grande partie a seule été publiée jusqu'ici, contient les monuments chaldéens et assyriens; nous avons sous les yeux les planches I à XXIX et XXXVII-XXXVIII, contenant la reproduction en photogravure de 423 cylindres chaldéo-assyriens. Ce nombre seul permet d'apprécier l'étendue du champ livré à nos études par M. de Clercq. L'introduction, rédigée par M. Menant, est un véritable traité didactique où l'auteur détermine les bases de la classification scientifique et chronologique des cylindres : c'est un traité de la glyptique orientale, où sont analysés les procédés techniques de la gravure en pierres fines, spécifiées les matières que préféraient les anciens pour ce genre de gravure, déterminé le rôle de ces pierres qui servaient à la fois d'ornements, d'amulettes et de cachets, classés par écoles et par séries chronologiques tous ces monuments; expliquées, autant que cela est possible aujourd'hui, les scènes étranges et si originales qui s'y trouvent figurées, enfin caractérisé l'art dont cette gravure est une des plus intéressantes manifestations. M. Menant est à peu près le seul savant qui, jusqu'ici, ait abordé ce genre d'études avec succès et qui ait donné à ces recherches ardues des bases véritablement scientifiques.

Nous ne pouvons songer à exposer ici les résultats de pareilles études que nous sommes contraint de signaler seulement; cependant, pour montrer quels progrès elles font faire à l'histoire de l'art, nous rappellerons, à titre d'exemple, que si nous n'avons encore qu'un petit nombre de sculptures et de statues qui nous révèlent l'état de l'art chaldéen contemporain de Gudéa et de Hammurabi, la glyptique nous permet de suppléer au manque de grands monuments. La petite sculpture est le reflet de la grande et nous avons en images réduites, en miniature, pour ainsi parler, les scènes des bas-reliefs qui décoraient les temples et les palais chaldéens. Ce serait aujourd'hui une faute grave de chercher à étudier l'art chaldéen en dehors des cylindres qui en sont le principal et le plus important produit. Ce sont les Chaldéens qui ont inventé la glyptique et chez aucun peuple on n'en fit un usage plus fréquent, aussi bien dans la période la plus archaïque qu'au temps de Nabuchodonosor.

Quelques-uns des cylindres de M. de Clercq nous font toucher aux origines mêmes de la glyptique : le burin ou la bouterolle ne savent encore que creuser des losanges, des trous ronds, des zigzags, des lignes semi-circulaires, même dans les figures d'hommes ou d'animaux. Une fois que l'artiste est maître davantage de ses instruments, il s'essaye à traduire, sur les cylindres, les figures des êtres divins ou des héros qu'avaient enfantés les légendes populaires ou les conceptions théogoniques et cosmogoniques des prêtres chaldéens. C'est alors qu'on voit paraître sur les cylindres des êtres fantastiques, des quadrupèdes à figure humaine, des hommes qui luttent contre des monstres. Une autre période de l'histoire de l'art de la glyptique est caractérisée par l'apparition des inscriptions à côté des scènes figurées; celui qui possède un cylindre avec lequel il signe les actes publics ou privés, tient à y graver son nom afin de mieux indiquer son identité. La collection de M. de Clercq possède la plus belle série qui existe de cylindres de rois et de *patésis* ou gouverneurs de villes chaldéennes qui remontent à l'époque reculée et flottante où l'on place Gudéa, c'est-à-dire au moins 3.000 ans avant notre ère. Le cylindre de Sargon, roi d'Agadé, est d'un art si remarquable qu'on peut le citer comme marquant l'apogée du développement de la glyptique chaldéenne.

Les scènes mythologiques dont la surface des cylindres est ornée ne sont point aussi variées que la multiplicité des monuments conservés dans les musées pourrait le faire croire au premier abord; je suis convaincu qu'en les groupant par sujets, on arriverait, en éliminant bien entendu les variétés de détail, à constituer à peine une vingtaine de scènes originales et différentes. Après les explications archéologiques que M. Menant a su débrouiller avec tant de talent et de flair, il reste encore beaucoup à chercher au point de vue de l'interprétation mythologique; c'est à peine si deux ou trois personnages comme Izdubar et Ea-bani, ont reçu des noms; les autres personnages et les autres génies sont restés jusqu'ici anonymes, et par conséquent, s'ils sont bien décrits archéologiquement, leur rôle mythologique est encore inconnu, on ose à peine donner des noms aux divinités que nous voyons représentées. D'ailleurs, cette interprétation mythologique, ce n'est pas l'archéologie proprement dite qui nous la fournira, ce sont les textes religieux de la littérature assyro-chaldéenne. Malheureusement, ces textes sont si obscurs, leur sens précis et rigoureux est, la plupart du temps, si difficile à déterminer, que nous risquons fort d'attendre longtemps encore avant qu'on puisse s'en servir pour l'interprétation scientifique des scènes mythologiques des cylindres talismaniques.

A.-Z.

7. Cumont (Frantz). Alexandre d'Abonotichos. Un épisode de l'histoire du paganisme au IIe siècle de notre ère. Bruxelles, 1887, in-8°.

On connaît l'histoire de ce fameux devin de la ville d'Abonotichos en Paphlagonie, dont Lucien a raconté l'audacieuse supercherie, dans une satire qui est peut-être la plus mordante de celles que l'immortel railleur a dirigées contre les superstitions de son temps. M. Cumont,

dans l'opuscule que nous avons sous les yeux, reprend, pour la traiter avec plus de précision et de plus amples détails, cette intéressante question qui a déjà tenté divers critiques avant lui. Il s'attache à démontrer que si le scepticisme avait exercé son influence sur les philosophes et quelques lettrés, au IIe siècle, les foules étaient restées profondément superstitieuses, ce qui explique le succès des croyances orientales dans tout l'empire romain à partir de Vespasien. Parmi les faux prophètes asiatiques dont les miracles eurent le plus singulier succès, Alexandre occupe certainement la première place. Ce débauché, cet impudent histrion qui réussit, à l'aide d'un serpent qui passait pour avoir une tête humaine, à fonder un culte nouveau, à bâtir un temple; qui va jusqu'à faire imprimer sur les monnaies officielles de sa ville l'image de son reptile favori, qui, enfin, fait des dupes dans l'Orient tout entier et cela longtemps même après sa mort, n'est-ce pas un étrange témoignage de la crédulité et de l'ignorance populaires en même temps que du discrédit dans lequel étaient tombées les anciennes religions de la Grèce et de Rome. Il suffit de quelques farces grossières pour faire accepter comme dogmes des absurdités sans nom, tant on avait besoin de croyances! Après avoir raconté la vie d'Alexandre, M. Cumont consacre un chapitre au culte qu'il fonda, c'est-à-dire particulièrement aux *Asclépiéions* d'Asie Mineure et au rôle guérisseur du serpent Glycon et en général des serpents, dans les sanctuaires d'Esculape, bien que le culte d'Alexandre n'ait qu'une ressemblance éloignée avec ce dernier. Ce qui est particulièrement étonnant, c'est la rapidité avec laquelle se propagea la religion du devin. Marc Aurèle lui-même consulte l'oracle de Glycon; et le serpent divin, dont il est question dans plusieurs inscriptions, a son image reproduite sur les monnaies de Nicomédie, tandis qu'à Parium on élève à Alexandre une statue et un cénotaphe. M. Cumont rappelle, en dernier lieu, les nombreuses pierres talismaniques qui montrent comment le culte du serpent Glycon se rattache aux superstitions gnostiques; l'un de ces abraxas conservé au Cabinet des Médailles porte le serpent à tête de lion radiée avec l'inscription ΚΝΟΥΜΙϹ ΓΛΥΚΩΝΑ ΙΑΩ, les trois noms sous lesquels les Gnostiques désignaient les serpents guérisseurs d'origines diverses qu'ils finirent par assimiler et par confondre.

E. B.

8. Durm (J.). Die Domkuppel in Florenz und die Kuppel der Peterskirche in Rom. Zwei Grossconstructionen der Renaissance. Berlin, Ernst et Korn, in-fol. (4 planches).

9. Handbuch der Architektur, herausgegeben von J. Durm, H. Ende, E. Schmitt und H. Wagner. 2e partie : die Baustile, 3e vol. 2e livraison. Die Baukunst des Islam, von Franz-Pascha. Darmstadt, A. Bergstraesser, in-8°.

10. Hermann's (K. F.) Lehrbuch der griechischen Antiquitäten. Neu herausgegeben von H. Blümmer und W. Dittenberger, 2e vol. Fribourg en Brisgau, Mohr, gr. in-8°.

11. Imhoof-Blumer et Percy Gardner. Numismatic Commentary on Pausanias (Extrait du *Journal of hellenic Studies*). Trois fascicules. Londres, 1885, 1886 et 1888.

Ce livre d'archéologie et de numismatique est appelé à rendre les plus éclatants services à l'étude de l'art grec. Les auteurs suivent pas à pas l'*Itinéraire de la Grèce* du judicieux voyageur qui, parcourant la Grèce, la plume à la main, au IIe siècle de notre ère, note tous les monuments qu'il rencontre, toutes les œuvres d'art que le vandalisme romain avait épargnées. La plupart des érudits s'étaient habitués, malgré l'essai de commentaire de Panofka, en 1853, à l'idée que les descriptions de Pausanias, parfois peu claires et toujours trop brèves à notre gré, ne pouvaient être éclairées que par un relevé topographique des localités parcourues, des fouilles méthodiquement conduites, ou d'ingénieux rapprochements entre le texte et les débris de statues ou des autres monuments parvenus jusqu'à nous. On avait trop peu songé à la numismatique. Mais les monnaies de Péloponnèse, de l'Attique, de la Béotie, de la Phocide reproduisent la plupart des œuvres d'art vues et décrites par l'immortel touriste, et bon nombre de types monétaires expliquent et complètent ce que relate Pausanias touchant le culte et les légendes locales. Sans doute la plupart de ces monnaies, surtout celles qui reproduisent des statues, ne sont pas contemporaines des artistes qui les ont sculptées; la plupart même sont de l'époque romaine et contemporaines des Antonins. Mais leur type n'en a pas moins conservé l'image de chefs-d'œuvre qu'on ne pourrait restituer sans elles. Si l'on trouvait un jour, par exemple, une monnaie de Milo, fût-elle de l'époque romaine, reproduisant le type de la fameuse Vénus, la question si débattue de la restitution des attributs du chef-d'œuvre de l'art grec et de la direction de ses bras manquant, serait bien près d'être résolue.

Nous ne saurions songer à énumérer ici les ingénieux rapprochements proposés par MM. Imhoof-Blumer et Percy Gardner : leur travail est émaillé de découvertes curieuses pour l'histoire de l'art. Sur des monnaies de Mégare et de Pagae, ils reconnaissent la reproduction de l'Artémis, œuvre de Strongylion, que Pausanias a remarquée dans le temple d'Apollon; ailleurs, c'est le Jupiter Olympien de Phidias, l'Aphrodite Pandemos de Scopas, le Dionysos de Calamis, les statues d'Apollon, Artemis et Leto, et d'autres œuvres de Praxitèle. A Corinthe, les fables de Mélicerte, de Palémon, d'Ino, d'Isthmus, de Bellérophon et de la Chimère, de Laïs et tant d'autres auxquelles Pausanias fait allusion avec plus ou moins de détails, les principaux monuments qu'il signale dans la ville, se retrouvent sur les médailles, la plupart du temps avec des compléments et des additions qui les font mieux connaître. Nous pourrions énumérer ainsi les monuments de la plupart des villes de la Grèce, les œuvres connues d'un grand nombre des artistes des écoles de l'Attique et du Péloponnèse. Nous ne pouvons même nous faire quelque idée des œuvres et de la manière de certains maîtres que par ces types monétaires, les seuls monuments qui en aient perpétué l'image : par exemple, sur les monnaies de Messénie, nous voyons la reproduction du Zeus Ithomatas, dont, au témoignage de Pausanias, Ageladas avait sculpté la

statue. Le commentaire des types monétaires de Delphes et de certains types des monnaies d'Athènes est particulièrement développé et intéressant au point de vue de l'architecture et des ornements du temple d'Apollon, des représentations sculpturales d'Athena Niké, Parthenos, Promachos, Nicéphore, et les légendes qui mettent en rapport la déesse avec Poseidon et Marsyas, enfin des autres divinités comme Dionysos, Eirene, Apollon, Demeter, Artemis, Hermès, qui ont pris place à la fois sur les monnaies et dans la description littéraire de Pausanias.

Que les auteurs de ce savant livre me permettent, en terminant, d'exprimer le vœu de les voir appliquer, maintenant, leurs efforts à un commentaire numismatique des autres géographes de l'antiquité, comme Strabon et Étienne de Byzance : il y a là un champ d'études archéologiques que nul autre ne pourrait traiter avec autant de compétence numismatique et d'expérience archéologique.

E. B.

12. Julliot (G.) et Prou (J.-M.). Geoffroy de Courlon. Le livre des reliques de l'abbaye de Saint-Pierre-le-Vif, de Sens, publié avec plusieurs appendices par MM. Gustave Julliot et Maurice Prou. Sens, Duchemin, 1887, in-8°.

Ce volume contient bien des choses, beaucoup, étant donné son format. Nous sommes loin de regretter cette abondance; mais à la manière dont les savants éditeurs ont accompli la tâche qu'ils s'étaient imposée, on reconnait qu'ils auraient pu développer bien davantage leur sujet. Une raison supérieure a dû les arrêter. Je ne sais si je me trompe; les Sociétés savantes de province, méconnaissant leurs véritables intérêts, n'apprécient pas assez les inventaires, les cartulaires, les obituaires. L'argent qu'elles y consacrent leur semble souvent mal employé; ce n'était certes pas le cas pour le Geoffroy de Courlon.

Depuis longtemps je connaissais le manuscrit : je l'ai vu entrer à la Bibliothèque nationale après la vente Firmin Didot et, quand j'ai pensé à le publier, M. Maurice Prou en avait déjà commencé la copie; les savants doivent s'en féliciter. Il fallait de plus un érudit du pays sennonais pour identifier les noms des lieux, classer dans un ordre méthodique les personnages, faire enfin une préface courte où le lecteur trouvera beaucoup cependant. M. Julliot était tout désigné pour cette tâche.

Je ne me suis attaché qu'aux cent premières pages du livre. La fin de l'ouvrage étant prise par l'office de sainte Vénère et par un obituaire, très habilement lu, la table fort bien faite devait nous suffire. Il en est différemment du commencement. Sans cependant les vouloir encombrées de notes, il eût été à désirer que ces premières pages qui ont rapport aux reliques et dans lesquelles on trouve, à côté de celles des saints du pays et de leurs légendes, des reliques apportées de Jérusalem et de Constantinople, dans lesquelles sont décrits, avec les noms des donateurs, les reliquaires qui les renfermaient, fussent accompagnées de quelques commentaires. Ici nous sommes en effet dans l'histoire générale, qu'elle s'occupe d'art ou des croisades. La Société archéologique de Sens qui a déjà beaucoup fait pour la science, en eût bien plus mérité si elle eût donné un peu plus de latitude aux éditeurs de Geoffroy de Courlon.

On peut répondre que le manuscrit contient en lui-même ses notes. Le *Libellus super reliquiis*, dont nous nous occupons, a été effectivement rédigé par ordre du prieur pour servir de manuel au sacristain chargé de renseigner les visiteurs qui l'interrogeaient sur les reliques conservées dans le monastère. C'est donc un guide véritable, guide rédigé par un savant du Moyen-Age, que nous avons sous les yeux; par exemple, les renseignements qu'il contient sont un peu épars et nous eussions voulu les voir coordonner. M. Julliot nous engage à nous arrêter aux descriptions du plan de l'église abbatiale, décrit aux pages 72 et 73. La chose est intéressante, mais la description de l'autel entouré de rideaux avec son *ciborium*, auquel, dans un coup de vent, les cierges mirent le feu (p. 99), ne sera pas moins instructive pour les archéologues.

Comme dans tous les riches monastères du temps, la liste des reliques, qui devaient par leur authenticité augmenter les bénéfices du pèlerinage, est longue et détaillée. Elles doivent être divisées en quatre catégories; celles de Jérusalem, celles de Constantinople, celles de Rome, celles des saints locaux. Les deux premières principalement présentent un bien vif intérêt, si capital même que, grâce à elles, nous pouvons enfin identifier le nom d'Alexander de Naudo (Alexandre de Saint-Loup de Naud), chapelain d'Etienne de Blois (1102), qui écrivit de Terre-Sainte les lettres du comte, parvenues jusqu'à nous. Il rapporta en effet de la première Croisade pour le monastère un fragment de la Vraie Croix que le comte Etienne avait reçu de Baudouin : toute une page de l'histoire des Croisades dans ces deux lignes! (p. 20.)

L'art ne tient pas une moins grande place. Ce qui nous reste des chasses, des phylactères, des vases, des étoffes précieuses relatées dans le livre des reliques, est, hélas! bien peu de chose. On peut cependant les rechercher dans le *Portefeuille archéologique de Champagne* de Gaussen, et dans la savante étude du *Trésor de Sens* de M. A. de Montaiglon. Ici nous trouvons les documents authentiques qui viennent nous apporter sur ces précieux objets de bien utiles renseignements. Sans entrer dans le détail, les reliques de saint Loup, celles de sainte Colombe dans le coffret attribué à saint Eloi, sont d'une importance capitale pour l'histoire de l'art français, d'autres présentent un non moins vif intérêt. Aussi ces cent pages sont-elles à lire, à annoter par tous ceux qui étudient le Moyen-Age; ils y feront de nombreuses découvertes, nous les devrons à l'érudition de MM. Julliot et Maurice Prou.

F. de Mély.

13. Kraus (F. X.). Die Miniaturen der Manasseschen Liederhandschrift, nach dem Orig. der Pariser national Bibliothek in unveränderten Lichtdr. herausgegeben. Strasbourg, Trübner, in-fol. (144 planches.)

14. Kraus (F. X.) Kunstdenkmaeler des Grossherzogthums Baden. Premier vol. Fribourg en Brisgau, Mohr, gr. in-8°.

15. Lexikon ausführliches der griechischen und römischen Mythologie. Herausgegeben von W. H. Roscher. 12° livr. Leipzig, Teubner, gr. in-8°.

16. Mazegger (B.). Römer Funde in Ober-

mais bei Meran und die alte Maja-Veste. Meran, Pötzelberger, in-8°.

17. Mansseurow (B.). Die Kirche des Heiligen Grabes zu Jerusalem in ihrer ältesten Gestalt. Heidelberg, Koester, gr. in-8°.

18. Muhle (W. von der). Der Dom zu Köln, die Rosstrappe, Fata Morgana. Altona, Schlüter, in-12.

19. Mowat (Robert). Notice épigraphique de diverses antiquités gallo-romaines, accompagnée de sept planches et de quarante figures dans le texte. Paris, Champion, in-8° de 178 p.

Voici la table des matières de cet intéressant recueil : 1° Lettre à M. A. de Longpérier sur la restitution de la statue colossale de Mercure, exécutée par Zénodore pour les Arvernes (Extrait du *Bulletin monumental*, 1875). — 2. Les types de Mercure assis, de Mercure barbu et de Mercure tricéphale sur des monuments découverts en Gaule (Extrait du *Bulletin monumental*, 1876), avec addition d'un article sur la plaque votive de Cadenet. — 3. Remarques sur les inscriptions antiques du Maine (Extrait du *Congrès archéologique de France*, 1879). — 4. Inscriptions pointillées sur objets votifs en bronze (Extrait du *Bulletin monumental*, 1882). — Les inscriptions des trésors d'argenterie de Bernay et de Notre-Dame d'Alençon (Extrait du *Bulletin monumental*, 1885.) — La majeure partie de ces dissertations se rapporte à l'archéologie et à l'épigraphie gallo-romaines, et parmi les points élucidés avec le plus d'originalité, nous signalerons les deux premières études qui se rapportent à Mercure, le dieu favori de nos pères. M. Mowat démontre que le groupe d'Hermès assis, qui figure sur certaines monnaies de Corinthe et de Patras, a servi de prototype à la fameuse statue colossale exécutée par Zénodore pour les Arvernes. Il détermine avec précision les divers attributs de Mercure, question plus complexe qu'on pourrait le croire de prime abord, et le mémoire de M. Mowat jette un nouveau jour sur un point essentiel de la mythologie gauloise. — La cymbale de Grozon, qui contient une dédicace de Camellius Tutor à la mère des dieux, est entrée depuis la publication de M. Mowat au Cabinet des médailles ; j'ajouterai enfin que, sur une des patères de Bernay où M. Mowat lit *Lusenus*, je crois qu'il faut rectifier *Lupinus*. E. B.

20. Oechelhaeuser (A. von). Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg. Heidelberg, Koester, gr. in-4°. (18 planches.)

21. Overbeck (J.). Griechische Kunstmythologie. Apollon. 1 livr. gr. in-8°. Atlas et texte. Leipzig, W. Engelmann.

22. Pohl (O.). Die altchristliche Fresko-und Mosaik-Malerei. Leipzig, Hinrich, in-8°.

23. Puchstein (O.). Das ionische Capitell. 47° Programm zum Winckelmannsfeste. Berlin, Reimer, in-4°.

24. Smith (S. A.). Miscellaneous Assyrian texts of the British Museum with textual notes. Leipzig, Pfeiffer, gr. in-8°. (28 planches.)

25. Strassmaier (J. N.). Babylonische Texte. Inschriften von Nabonidus, König von Babylon (525-538 v. Ch.) von den Thontafeln des Brit. Museums copirt und autographirt. 2° livr. Leipzig, Pfeiffer, gr. in-8°.

26. Strzygowski (J.). Cimabue und Rom. Forschungen zur Kunstgeschichte und zur Topographie der Stadt Rom. Vienne, Holder, gr. in-8°. (7 planches, gravures dans le texte.)

27. Sybel (L. von). Weltgeschichte der Kunst bis zur Erbauung der Sophienkirche. Marburg, Elwert, gr. in-8°. (Illustré.)

28. Woltmann (A.) et Woermann (K.). Geschichte der Malerei. 18° livr. Leipzig, Seemann, gr. in-8°.

29. Winnefeld (H.). Beschreibung der Vasensammlung der grossh. vereinigten Sammlungen zu Karlsruhe. Karlsruhe, Bielefeld, gr. in-8°.

PÉRIODIQUES

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

JUILLET 1887.

Rivoli (Duc de). Études sur les triomphes de Pétrarque; une estampe inédite de l'Albertine à Vienne. — Lecoy de La Marche. Les anciennes collections de manuscrits, leur formation et leur installation — Pigeon (A.). Le mouvement des arts en Allemagne : Jacopo Sansovino.

AOUT.

Bouchot (H.). Le portrait peint en France au xvie siècle. — Gruyer (A.) Léonard de Vinci au Musée du Louvre. — Gerspach. Les tapisseries coptes au Musée des Gobelins. — Chennevières (H. de). Les Ruggieri, artificiers. — Lecoy de La Marche. Les anciennes collections de manuscrits. — Molinier (E.). Exposition rétrospective d'orfèvrerie à Tulle. — Lostalot (A. de). Exposition de Toulouse. — Perate (A.). Exposition rétrospective des tissus à Rome.

SEPTEMBRE.

Yriarte (C.). Les portraits de César Borgia. — Ephrussi (C.). Les Médailleurs de la Renaissance par Aloïss Heiss : Venise et les Vénitiens. — Bouchot (H.). Le portrait peint en France au xvie siècle. — Lecoy de La Marche. Les anciennes collections de manuscrits. — Prost (B.). Quelques documents sur l'histoire des Arts en France, d'après un recueil manuscrit de la Bibliothèque de Rouen.

OCTOBRE.

Frœhner. Une collection de terres cuites grecques. — Muntz (E.). Les tombeaux des papes en France. — Renan (Ary). Torcello. — Yriarte (Ch.). Les portraits de César Borgia. — Garnier (E.). La manufacture de Sèvres en l'an VIII. — Braquehaye. La manufacture de tapisserie de Cadillac.

NOVEMBRE.

Muntz (E.). Les tombeaux des papes en France. — Gruyer (G.). Le palais des princes d'Este, à Venise.

DÉCEMBRE.

Mantz (P.). Une tournée en Auvergne. — Bouchot (H.). Le portrait peint en France au xvie siècle. — Frœhner. Une collection de terres cuites grecques. — Lavoix (H.). Le vase arabe du marquis Alfieri.

JANVIER 1888.

Hymans (H.). Quentin Matsys. — Courajod (L.). Les véritables origines de la Renaissance. — Garnier (E.) La manufacture de Sèvres en l'an VIII. — Reinach (S.). Courrier de l'art antique. — Hymans (H.). Le saint François d'Assise de Jean van Eyck.

FÉVRIER.

Reinach (S.). La Vénus de Cnide. — Yriarte (C.). Les relations d'Isabelle d'Este avec Léonard de Vinci. — Darcel (A.). La technique de la bijouterie ancienne.

MARS.

Michel (E.). Les Van de Velde. — Bode (W.). La Renaissance au Musée de Berlin : Les maîtres italiens du xive siècle. — Hymans (H.). Quentin Matsys. — Le Breton (G.). L'Hercule terrassant l'hydre de Lerne, de Puget, au Musée de Rouen. — Darcel (A.). La technique de la bijouterie ancienne.

L'ART

N° 551.

Yriarte (C.). Les collections de Chantilly. Le Musée Condé.

N° 552.

Heulhard (A.). Le fauteuil de Rabelais.

N° 558.

Muntz (E.). L'Adoration des Mages de Léonard de Vinci.

N° 560.

Bapst (G.). François Ier et les diamants de la Couronne.

N° 561.

Delaborde (Vicomte H.). Marc-Antoine Raimondi. — Lalanne (L.). Masque de Pascal. — Milanesi (G.). Lettres de Sebastiano del Piombo à Michel-Ange.

N° 562.

Delaborde (Vicomte H.). Marc-Antoine Raimondi. — Milanesi (G.). Lettres de Sebastiano del Piombo à Michel-Ange. — Michel (E.). Gerard Ter Borch et sa famille.

N° 563.

Bonnaffé (E.). Le Coffret de l'Escurial. — Molinier (E.). La faïence à Venise.

N° 564.

Molinier (E.). La faïence à Venise.

N° 565.

Fabriczy (E. de). Esquisses d'un voyage en Italie.

N° 569.

Molinier (E.). La faïence à Venise. — Chennevières (H. de). Une correspondance d'amateur (1760-1790).

N° 570.

Venturi (A.). Les Arts à la cour de Ferrare. — Francesco del Cossa.

N° 571.

Lalanne (L.). Lettres d'artistes et d'amateurs. Une lettre inédite de Nicolas Mignard. — Venturi (A.). Les Arts à la cour de Ferrare. Francesco del Cossa. — Molinier (E.). La faïence à Venise.

NOTIZIE DEGLI SCAVI DI ANTICHITA

AOUT 1887.

Concordia. Inscription grecque, par M. Bertolini.

Civita Castellana. Liste des objets trouvés dans la nécropole falisque de la région dite *Valsiarosa*. Notons un grand cratère peint avec des figures de divinités, du meilleur style.

Roma. Inscription relative à l'alliance entre les Romains et les Lyciens. — Dans la villa Ludovisi, sarcophage en marbre grec dont trois côtés sont ornés de bas reliefs, scène de bain. — Note de L. Borsari sur un cippe trouvé derrière l'église Saint-Biagia della Pagnotta, et qui était une des bornes servant à délimiter les rives du Tibre. — *Via Salaria*, restes de sépulcres, inscriptions funéraires.

SEPTEMBRE 1887.

Concordia. Suite du rapport de Bertolini.

Bologne. Rapport de M. E. Brizio sur la découverte d'un sepulcre qui contenait un très beau vase de verre.

Orvieto. Rapport du commandeur Gamurrini sur les fouilles faites dans la nécropole étrusque d'Orvieto. Rapport de Cozza et Pasqui sur les fouilles pratiquées dans vingt-cinq tombes de la même nécropole. Grand nombre de vases peints représentés sur les planches x à xiii.

Pompei. Parmi les objets découverts, notons un poids de plomb avec les légendes : EME d'un côté et HABEBIS de l'autre.

Syracuse. Rapport de Cavallari sur des restes de constructions attribués au sanctuaire de la fontaine *Ciane*.

OCTOBRE 1887.

Milan. Découvertes de dix tombes antérieures à l'époque romaine dans le jardin de l'hôpital de S. Antonino.

Pérouse. Tombes étrusques découvertes dans le cimetière; nombreuses inscriptions sur des vases et des urnes. — Commentaire du commandeur Gamurrini sur des tessères de jeu conservées au Musée.

Chiusi. Note de Nardi Dei sur une sépulture lombarde.

Rome. Inscriptions diverses.

Castelforte. Rapport de Fulvio sur la découverte de thermes antiques.

Pompei. Rapport du professeur Giulio de Petra sur la découverte d'objets en argent, coupes, tasses, filtres, etc., et de tablettes de cire où sont écrits divers contrats.

L'Administrateur-Gérant,

S. COHN.

MACON, IMP. TYP. ET LITH. PROTAT FRÈRES

CHRONIQUE

ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

Séance du 6 janvier 1888.

M. Le Blant décrit dans une lettre divers dons offerts au pape Léon XIII à l'occasion de son Jubilé : deux sarcophages provenant de la villa Ludovisi, donnés par le prince de Piombino, et un coffret en argent trouvé aux environs de Tébessa, donné par le cardinal Lavigerie. Ces trois monuments appartiennent aux premiers siècles du christianisme.

Séance du 13 janvier 1888.

M. Le Blant rend compte par lettre des fouilles pratiquées dans la catacombe de Sainte-Priscille. On a découvert deux peintures : l'une représente le Christ entre saint Pierre et saint Paul : il remet au premier de ces apôtres le livre de la loi qu'accompagne l'inscription : *Christus legem dat*. L'autre représente Adam et Eve, et Jonas endormi. En démolissant une maison près de l'église Saint-Pierre-es-Liens, on a découvert un fragment d'inscription provenant de la catacombe de Saint-Calliste, inscription qui n'était connue que par une transcription du Moyen-Age. D'après cette transcription, conservée dans un manuscrit de Klosterneubourg, l'un des vers de l'inscription était ainsi conçu :

Nata Maria simul caro fratre Niono.

Sur le fragment découvert on lit : *Cum fratre Nio....* au dessous de la date des calendes de novembre. C'est la date de jour que M. Rossi avait rétabli par conjecture. M. Le Blant signale enfin quelques inscriptions latines découvertes récemment au Grand-Saint-Bernard et en envoie la transcription.

M. Heuzey lit un mémoire ayant pour titre : *Deux cylindres de la région syrienne ; le prétendu chapeau hittite*. Ces deux cylindres ne sont pas proprement chaldéens, mais se rattachent par leur style à la classe des monuments dits hittites. Ce sont des produits d'une école de glyptique inspirée par l'art chaldéo-babylonien qui a dû fleurir surtout dans la région syrienne. Cette provenance est indiquée par la présence d'une curieuse coiffure qui n'est autre chose que la tiare cylindrique des divinités assyriennes, munie de deux cornes, qu'on a disposées latéralement, comme si elles étaient vues de face.

M. Héron de Villefosse donne des renseignements sur deux inscriptions romaines de la France. L'une a été trouvée à Feurs (Loire) dans les fondations de l'hôpital. Elle nous apprend qu'il y avait à Feurs un théâtre qui fut construit en bois, par un certain Lupus, fils d'Anthus, et reconstruit en pierre sous le règne de Claude, vers l'an 42, aux frais d'un prêtre d'Auguste, Tiberius Claudius Capito, fils d'Aruca. — L'autre inscription se compose de quatre fragments trouvés, à des époques diverses, dans les murs de Narbonne. Ces fragments ont été, pour la première fois, rapprochés par un membre de la Société archéologique de Narbonne, M. Thiers. Elle montre que la ville de Digne (Basses-Alpes), *Dinia*, était une cité romaine dont les habitants faisaient partie de la tribu *Voltinia*. Cette inscription est très importante parce que les documents relatifs à l'histoire de Digne à l'époque romaine sont fort rares.

M. Georges Perrot communique, de la part de M. de La Blanchère, des carreaux de terre cuite recueillis à Carthage et dans diverses localités de Tunisie. Ces carreaux, de fabrication très grossière, portent des ornements en relief : rosaces, animaux, scènes bibliques. On peut les rapporter au ve siècle. Ils paraissent avoir servi à recouvrir les parois et les couvercles des sarcophages.

Séance du 20 janvier 1888.

M. d'Arbois de Jubainville attire l'attention des archéologues sur les mots employés, dans les langues du nord, pour désigner le pantalon. Ce vêtement a deux noms, *braca* et *hosa*, braie et heuse. Le premier est primitivement celtique, le second germanique, mais le mot celtique a passé dans certains idiomes germains et réciproquement. On est fondé à penser qu'ils ne sont pas absolument synonymes. La braie gauloise paraît avoir été flottante, tandis que la heuse germaine était attachée à la cheville par une courroie. Cette première circonstance explique pourquoi le mot heuse a pris dans la suite le sens de guêtre.

M. Chodzkiewicz met sous les yeux de l'Académie diverses photographies d'objets trouvés en Silésie dans un tombeau dont il avait annoncé la découverte dans une précédente séance.

Séance du 27 janvier 1888.

M. Renan explique une inscription bilingue phénicienne et grecque, trouvée au Pirée. Cette inscription, relative à un temple élevé par les Sidoniens, est, grâce à l'initiative de M. Heuzey, entrée au Louvre depuis peu de temps. Elle date de l'an 96 avant Jésus-Christ.

M. Georges Perrot présente, de la part de M. Waille, professeur à l'Ecole supérieure des lettres d'Alger, un plan des nouvelles fouilles de Cherchell et donne des détails sur leurs résultats.

M. Salomon Reinach présente des observations sur un certain nombre de sculptures antiques inédites. Il a pu, en 1881, acheter à Smyrne et faire entrer au Louvre une tête de marbre, de l'époque de l'empire romain, offrant une ressemblance frappante avec le buste de Platon qui, de la collection Castellani, est passé au Musée de Berlin. Ce portrait, dont il existe plusieurs répliques, est conforme au témoignage des auteurs sur le visage de Platon. C'est la seule réplique de ce buste trouvée en pays grec. — Il met sous les yeux de l'Académie des photographies du moulage de la réplique de la Vénus de Cnide de Praxitèle qui se trouve au Vatican. En étudiant la chronologie de la vie de Praxitèle et de Phryné, qui lui servit de modèle pour sa Vénus, il conclut que la célèbre statue dut être sculptée vers les années 350-345 avant notre ère. — Il signale enfin une statuette de bronze que possède le British Museum. Cette statuette, représentant une femme nue assise, portant au cou le *torques* gaulois, a inspiré une statue moderne, la *Jeanne d'Arc* de M. Chapu.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE

Séance du 15 février.

M. E. Muntz communique un portrait de Mathias Corvin, armé et à cheval, découvert par lui dans un dessin de la bibliothèque Barberini. Il traite, à ce propos, de l'iconographie de Mathias Corvin.

M. Courajod signale quelques portraits de Mathias Corvin qui viennent s'ajouter à ceux que M. Muntz a énumérés.

M. G. Bapst présente de nouvelles preuves à l'appui de son opinion, que l'étain est venu des mines de l'Altaï au commerce de la Méditerranée, à une époque très reculée.

M. Léon Palustre communique diverses pièces d'orfèvrerie, du xie au xviie siècle, trouvées ou conservées en Touraine.

Séance du 22 février.

M. Muntz présente de la part de M. l'abbé Batifol une liste d'objets d'art et d'antiquités possédés au xviie siècle par la famille Zanobis, à Avignon.

M. d'Arbois de Jubainville, répondant aux arguments présentés dans la séance précédente par M. Bapst, à l'appui de son opinion sur le commerce de l'étain, produit un passage du poète Stésichore, d'où il résulte que les mines d'étain d'Espagne ont été exploitées avant la domination carthaginoise.

Séance du 29 février

M. Thédenat présente une inscription latine trouvée à Grand (Vosges), qui contient deux noms celtiques, *Viducus* et *Litugenus*.

M. Héron de Villefosse communique et commente l'inscription sur bronze, récemment découverte à Narbonne, qui paraît contenir un fragment de la lex *concilii Narbonensis*.

M. Courajod signale et rapproche trois portraits de la fin du xve siècle qui représentent évidemment le même personnage, une peinture de la collection d'Ambras à Vienne, un buste de la bibliothèque de Versailles et une médaille publiée dans le *Trésor de numismatique*. Cette médaille fournit le nom du personnage, qui est l'empereur Frédéric III (1493).

M. Muntz indique un quatrième portrait de Frédéric III dans une miniature conservée à Vienne.

M. Héron de Villefosse présente une inscription trouvée à Fréjus : c'est une borne-limite d'un *fundus Pacatianus*.

M. Thiollier communique une série d'héliogravures, représentant des monuments du Forez et des environs.

Séance du 4 mars.

M. G. Stérian communique une note sur une série des terres cuites émaillées, provenant des églises édifiées en Roumanie, par Etienne le Grand, prince de Moldavie (1457-1504).

M. Espérandieu présente quelques monnaies de la fin de l'empire romain et de l'époque mérovingienne récemment découvertes par le P. de la Croix; l'une d'elles est à l'effigie d'Anthemius, une autre porte le nom du monétaire *Ledaridus* et de la localité de *Novovicus*.

M. Saglio présente une sculpture en stuc peint attribuée à Jacopo della Quercia, et récemment acquise par le Musée du Louvre.

Séance du 11 mars.

M. de Villefosse rappelle, d'après une lettre de feu M. de Ponton d'Amécourt, que ce numismatiste identifiait, avec Neuvy (Sarthe), la localité de Novovicus, dont le nom figure sur une monnaie présentée par M. Espérandieu à la dernière séance.

MM. Roman et de Villefosse annoncent la découverte d'un trésor de vaisselle romaine, découvert à Chatuzanges (Drôme).

M. Nicard présente la photographie d'un bouclier sculpté, soi-disant trouvé dans le département du Doubs, en exprimant des doutes sur son authenticité. M. de Villefosse estime que la pièce n'est pas authentique.

A propos de la sculpture en stuc, présentée dans la dernière séance, M. Courajod insiste sur l'importance de l'œuvre artistique de Jacopo della Quercia.

M. de Villefosse donne lecture d'une note de M. Lafaye sur un cippe romain mutilé trouvé dans les environs d'Aix.

Séance du 21 mars.

M. Lafaye annonce que le cippe trouvé à Saint-Pons et communiqué par lui dans la dernière séance doit être le même qui figurait jadis dans la collection de Peiresc.

M. Muntz présente des photographies du mausolée du cardinal de la Grange, à Avignon, dont les détails lui semblent devoir être rapprochés de certaines statues signalées par M. Courajod dans le musée de cette ville.

M. Thédenat lit une note de M. l'abbé Batifol sur un lectionnaire des Evangiles, provenant de Constantinople et destiné à la Bibliothèque nationale.

M. Homolle lit une note sur deux bas-reliefs votifs trouvés par lui dans les fouilles de Délos et qui doivent être rangés dans la classe des bas-reliefs en-tête de décrets.

NOUVELLES DIVERSES

LE VÉRITABLE ARCHITECTE DE L'ANCIEN HOTEL DE VILLE DE PARIS.

La lumière n'a pas encore été pleinement faite sur la construction de l'ancien hôtel de ville de Paris, ou plutôt il s'est produit une chose singulière. Les renseignements fournis à ce sujet par les témoins oculaires et les documents également contemporains ont été, ces temps derniers, mis en suspicion; ils ont été interprétés, tourmentés, au point qu'on leur a fait dire précisément le contraire de ce qu'ils disaient en leur naïf ou expressif langage, et, — ce qui est plus bizarre encore, — la nouvelle opinion a tout aussitôt rallié un nombre de suffrages suffisants à la rendre prépondérante.

Avant de démontrer l'inanité de ces hypothèses récentes, il importe d'exposer rapidement l'état de la question. Personne n'ignore que, sous le règne de François Ier, on décida de substituer à la vieille maison aux piliers de la place de Grève, un édifice mieux aménagé, plus spacieux, et, quant à son architecture, conforme aux procédés de l'art nouveau. On sait aussi que le roi se réserva d'examiner, de rejeter ou d'accepter lui-même les plans du bâtiment à construire et qu'il voulut, en un mot, que rien n'y fût fait qu'à sa guise et par sa volonté : ingérence de l'autorité centrale que notre municipalité se refuserait, certes, à subir aujourd'hui, le cas échéant.

La première pierre de l'Hôtel de Ville fut posée très solennellement le 15 juillet 1533, et

au dessus de la grande porte, l'on mit cette inscription gravée sur le marbre :

Senatui, populo, equitibusque Parisien. Pie de se meritis, Franciscus primus Francorum rex potentissimus has ædes a fundamentis extruendas mandavit, accuravit, condendisque publice consiliis et administrandæ Republicæ dicavit. Anno a salute condita M.D.XXXIII, Idibus Julii incisum M.D.XXXIII, Idibus Septemb. Petro Viola Prefecto decurionum, Claudio Danielle, Joanne Bartholomæo, Martino Bragelonio, Joanne Curtino, decurionibus. Dominico Cortonensi architectante.

Le texte de cette inscription nous a été transmis par Gilles Corrozet, qui assista à cette solennité; il a été reproduit par tous les historiens de Paris, mais nous avons cru devoir le réimprimer une fois de plus, car il est indispensable aux besoins de la cause. Le nom de l'architecte, Dominique de Cortone, y figure, en effet, expressément, et une telle mention, dans un tel document, ne paraît pas tout d'abord pouvoir être récusée.

La vie de Dominique de Cortone est encore imparfaitement connue; le surnom de Boccador, sous lequel on le désigne le plus souvent, est resté une énigme; on ne sait quand il est né : la date 1549, qu'on a donnée comme celle de sa mort, n'est qu'une hypothèse incertaine. Ce qui est prouvé, c'est qu'il était de son métier « faiseur de chasteaulx »; il porte ce titre dans plusieurs comptes des bâtiments royaux, et cela au moins depuis le règne de Charles VIII. Le Boccador n'a pas encore trouvé de biographe, car l'incertitude où l'on est des détails de sa vie est la même lorsqu'il s'agit de la connaissance de ses œuvres. Un seul édifice paraissait pouvoir lui être formellement attribué, l'Hôtel de Ville de Paris; c'est justement celui qu'on lui a contesté.

M. Marius Vachon s'est, en effet, efforcé de démontrer[1] que Dominique de Cortone n'avait pas été l'architecte de ce monument. A défaut de preuves directes, — car il n'en est pas, — il a proposé plusieurs conjectures très ingénieuses, très habiles, que nous ne pourrons qu'imparfaitement résumer ici.

M. Vachon suppose et même il établit que les bâtiments dont on posa la première pierre en 1533 remplacèrent non pas la maison aux piliers du XIVe siècle, mais une construction entreprise en 1528 et interrompue cinq ans après. C'est celle-là dont le Boccador aurait été l'architecte, et voilà comment son nom aurait été mis sur l'inscription de 1533. A vrai dire, on ne s'explique guère pourquoi, et quelle utilité il y avait à mentionner là un artiste dont les plans avaient été abandonnés, sans doute comme défectueux.

Un autre argument est tiré par M. Vachon de ce que, dans un texte publié par Leroux de Lincy, le nom de Dominique de Cortonne est cité le dernier dans une liste de personnages, architectes ou maîtres des œuvres, employés aux travaux de l'Hôtel de Ville. Voici, d'ailleurs, ce texte :

« Ce dict jour (15 juin 1533), mons. le Prevost des marchans a remonstré à mr Pierre Sambiches, Jacques Coriasse, Johan Asselin, Loys Caqueton et Dominique de Courtonne qu'ils facent dès lors en avant plus grande diligence d'avoir esgard sur les ouvriers besongnans au faict de l'édifice et bastiment de l'Hostel neuf de Ville, et qu'ils se voisent disner ensemblement, à ce que partie d'eulx soient ordinairement pour avoir regard sur tous les dicts ouvriers, si tous ensemblement n'y peuvent estre. »

M. Vachon conclut enfin que l'architecte de l'Hôtel de Ville a dû être ce Pierre Chambiges, nommé le premier, et que l'on sait auteur de restaurations importantes faites à la même époque dans plusieurs châteaux royaux, notamment à Saint-Germain et Fontainebleau.

Chambiges, dont on a trop méconnu jusqu'ici la valeur, et que les documents ne qualifient jamais que de simple maître des œuvres de maçonnerie, pouvait être digne d'être choisi comme architecte de l'Hôtel de Ville de Paris, mais l'argumentation la plus subtile ne saurait prévaloir contre la véracité et l'authenticité des faits. Quand M. Marius Vachon fit paraître son livre, l'administration municipale n'avait pas encore commencé l'impression des *Registres des délibérations du Bureau de la Ville*, conservés aux Archives Nationales. Or, le tome II de cette publication contient des mentions du Boccador assez fréquentes et assez positives pour qu'on ne puisse plus douter désormais qu'il fut réellement chargé de la direction des travaux du bâtiment en question.

Voici, en substance ces mentions : le 22 décembre 1532, Dominique de Cortone se trouvait au Louvre, chez le roi ; le prévôt des marchands y vint, accompagné du procureur de la ville, et c'est là que l'architecte italien « monstra le pourtraict du bastiment nouvel que le Roy veult estre faict d'ung Hostel de Ville[1] ». — Le 13 mai 1533, mr Dominique de Cortemer (*sic*)

1. *L'Hôtel de Ville de Paris*, 1870, in 4°.

1. Tome II, p. 169.

soumit, de même, à l'assemblée de ville le devis qu'il a « fait et divisé[1] ». Nous le trouvons encore mentionné dans la délibération du 15 juin 1534 citée plus haut[2], et enfin son nom est accompagné de la qualité d' « architecteur » dans un procès-verbal de visite des remparts de la ville en 1536[3].

Ces extraits seraient déjà assez probants par eux-mêmes. Nous en avons rencontré une confirmation plus certaine encore dans un registre des comptes de la ville de Paris, conservé à la Bibliothèque nationale[4], et dont nous préparons actuellement la publication.

« Du compte 7e des fortifications de la ville de Paris rendu par me Philippe Macé, receveur pour l'année 1533 :

« Apert avoir esté payé 12 l. 5 [s.] à Louis Poireau juré du Roy en l'office de massonnerie et autres maçons pour avoir vaqué, en la presence de messieurs les prevost des marchands et eschevins le 29 may 1533 à l'alignement de la maison de l'Hôtel de Ville que l'on vouloit bastir et édiffier à neuf.

« *Payé à Dominique de Courtonne 72 l. pour plusieurs portraits en plattes-formes pour le faict de l'édifice et batiment de l'Hôtel de Ville.* »

« Plus payé 85 l. pour achapt d'outils pour les ouvriers qui doivent travailler à la journée au dict batiment, ayant esté jugé estre pour le mieux.

« *Messieurs les Prevost des marchands et eschevins, par leurs lettres du 15 juin 1533, ont commis et deppute pour conduire les ouvrages du bâtiment et édifice de l'Hôtel de la dicte ville le dit me Dominique de Berquator, dit de Courtonne, architecte demeurant à Paris, suivant le modelle par luy faict, veu et accordé par le Roy, et pour l'eviter* (sic, lire *l'imiter?*) *à faute qu'il sera fait auparavant un modelle en bois de menuiserie*, pourquoy messieurs luy ont ordonné la somme de 250 l. tournois par an tant qu'il vaquera au dit bâtiment ou tant qu'il plaira à Messieurs. »

La preuve est faite maintenant, croyons-nous. Le Boccador est véritablement l'architecte de l'Hôtel de Ville de Paris, qui, commencé en 1533, remanié sous Henri II, achevé sous Henri IV, agrandi sous Louis-Philippe, fut finalement incendié par la Commune, en mai 1871. S'il est louable de revendiquer pour nos trop modestes constructeurs français une part de la gloire dont les architectes italiens ont profité, parfois à tort, c'est assurément un devoir que d'établir et d'affirmer la vérité historique chaque fois qu'on en a l'occasion[1].

FERNAND BOURNON.

« Monsieur de Villeroy, j'ay veu par un portraict que m'ont monstré les prevost des marchans et autres envoiez par deçà de par ma ville de Paris, le changement de l'escallier qui premièrement avait esté devisé pour servir à l'hostel commung de la dicte ville qui se construit et bastit de nouveau, comme vous sçavez et pour ce que je ne puys si bien juger sur le dict portraict, comme je feroys si j'estoys sur le lieu, lequel des deux devys du dict escallier pourra estre le meilleur pour la sumptuosité, aisance et commodité du dict hostel commung, ou si aucune chose se y pourroit corriger et amender, j'ay à ceste cause advisé à vous escripre, comme vous dira plus au long le dict prevost et aultres snsdicts venuz avecques luy, que, appellé avecq vous maistre Thomas Raponel, secrétaire de ma chambre, et autre personnaiges que sçavez en ce congnoissans et expermentez, vous voiez et regardez par ensemble sur le dict lieu les premier et dernier des dictz portraicts faicts du dict escallier, pour adviser lequel des deux vous semblera le mieulx à propoz, ou bien s'il sera besoing y riens changer pour rendre icellui plus sumptueux, aisé et commode, pour après faire dresser ung nouveau portraict sur la résolution finalle qu'aurez sur ce prinse, et puyz me l'envoier et m'escripre ce qu'il vous en semblera, affin que aiant le tout veu et entendu, par après je ordonne ce qu'il me plaira en estre faict. Ce faisant, me ferez service tres agreable, et à Dieu, monsieur de Villeroy qui vous ait en sa garde. Escript à Amyens, le XIe jour de juing mil Ve XXXV.

« FRANÇOYS.

(Et plus bas) : « BAYARD. »

1. Tome II, p. 165.
2. *Ibid.* p. 183.
3. *Ibid.* p. 224.
4. Mss. fonds fr. n. acquisitions, 3243, f° 103.

1. Bien que le document qui suit n'ait pas trait directement à l'architecte de l'ancien Hôtel de Ville de Paris, il intéresse trop l'histoire de ce monument pour que nous ne croyions pas devoir le citer ici. M. Ludovic Lalanne, qui l'a déjà publié dans l'*Art* de 1887, a bien voulu nous le signaler, et nous l'avons transcrit, après lui, dans le volume 190 (pièce 3) de la collection Godefroy, conservée à la Bibliothèque de l'Institut.

BIBLIOGRAPHIE

30. Bamps (C.). Aperçu sur les découvertes d'antiquités antérieures à la domination romaine, faites dans le Limbourg belge. Hasselt, W. Klock, 1887.

Cette publication du docteur Bamps comble une véritable lacune dans l'archéologie de la région dont elle s'occupe. En effet, elle vulgarise des découvertes de l'époque préhistorique peu connues, effectuées dans le Limbourg belge, notamment dans la Campine.

L'ouvrage comporte pour chaque commune du Limbourg, surtout de la Campine, une énumération et autant que possible, une désignation sommaire des trouvailles des époques de la pierre, du bronze, gauloise, et gallo-romaine. Ces dernières nous révèlent, notamment, quelques données sur l'industrie, les sépultures, les mœurs, les usages des Eburons, cette grande tribu germaine qui, sous la conduite d'Arioviste, lutta énergiquement contre les aigles romaines.

On ne peut que louer le soin et la méthode qui ont présidé au travail que nous signalons ; nous y relevons cependant quelques erreurs, qui sont le produit des données d'une érudition déjà vieillie, et qui n'est plus à la hauteur des conquêtes nouvelles de l'archéologie et de l'ethnographie des populations et des races antiques.

L'auteur paraît placer la formation des tourbières à l'époque quaternaire, tandis qu'il est reconnu aujourd'hui que cette formation remonte tout au plus, dans ses origines, à l'époque de la pierre polie, c'est à dire à une période géologique où les phénomènes quaternaires avaient pris fin depuis longtemps.

Il qualifie de *celtiques* les haches de bronze à douille et à ailerons, tandis qu'il est admis aujourd'hui que les populations aryennes de l'époque du bronze ne sont pas celtiques. Les Celtes, dont les premiers arrivants sur notre sol ont précédé de trois siècles les premières invasions gauloises, apportaient sur le Rhin, six ou sept siècles avant notre ère, le fer mélangé au bronze.

Nous aurions désiré, dans cette publication, des vignettes représentant au moins quelques-uns des objets les plus rares signalés dans ce travail. Ainsi que nous le disait un jour M. de Longpérier : « L'archéologie vit de planches et de reproductions. Le plus mauvais dessin vaut mieux que la meilleure description. » A. NICAISE.

31. Baye (Baron J. de). Etudes archéologiques. Epoque des invasions barbares : industrie longobarde. Paris, Nilsson, 1888, in-4° avec 16 planches.

M. le baron de Baye, connu par ses travaux sur l'époque préhistorique et gauloise, vient d'aborder un nouveau champ d'études, non moins intéressant, et qui n'est pas sans analogie avec celui qu'il a déjà si bien exploré. Il s'agit de la civilisation des barbares qui ont envahi et détruit l'empire romain, des monuments qu'ils ont produits et que les fouilles archéologiques découvrent chaque jour, du degré de civilisation qui caractérise chacun de ces peuples, de la distribution aux uns et aux autres des objets d'art qui paraissent leur appartenir respectivement. Questions délicates et ardues, dans lesquelles, en l'absence de témoignages littéraires, l'hypothèse et la conjecture tiennent nécessairement une place prépondérante. Aussi, en raison des difficultés que présentent ces études, doit-on savoir gré aux érudits qui les abordent de leur patience à grouper des monuments médiocres au point de vue de l'art, et dispersés dans les divers musées de l'Europe, et à mettre en relief par ce judicieux rapprochement les caractères de l'industrie et de l'art des peuples qui ont jeté les premières bases des civilisations du Moyen-Age.

Aujourd'hui, M. de Baye élucide un point important de ce vaste problème : l'art et l'industrie des Lombards. Il parcourt les musées de l'Italie du nord, de l'Autriche et de l'Allemagne, et y relève précieusement tous les monuments recueillis dans des tombes, que des indices multiples permettent de considérer comme lombardes. Les lecteurs de la *Gazette archéologique* ont déjà pu apprécier l'intérêt des objets signalés et décrits, par les deux planches de *croix lombardes* que M. de Baye a annexées au travail qu'il a récemment publié dans ce recueil.

Outre ces croix si curieuses, nous signalerons dans ce livre de nombreuses fibules, umbos, plaques de ceinturons, armes, poteries, provenant des musées de Nuremberg, d'Augsbourg, de Munich, d'Inspruck, de Cividale, de Bergame, de Milan, de Turin. Les découvertes faites dans les sépultures de Testona, de Cantacucco, d'Illisi, de Chiusi, des environs d'Asti, de Trente, de Vérone et d'Aquilée, de Nordendorf, de Lupfen, de Fraulaubersheim, de Zuffenhausen, de Dieterheim, sont étudiées avec soin, comparées et rapprochées des monuments similaires recueillis en France et en Suisse, dans les nécropoles de la Champagne, de la Franche-Comté et de la Bourgogne. Un point surtout nous a frappé dans l'étude de M. de Baye, c'est l'analyse nette et précise qu'il fait des différentes parties de l'armure des barbares : l'umbo, l'épée, le scramasaxe, la hache ou francisque, la lance, les flèches et les javelots, l'angon, les fibules et boucles des ceinturons dont les variétés si compliquées se laissent pourtant classer par séries bien déterminées. L'un des derniers chapitres de l'ouvrage est intitulé : La nécropole de Testona est-elle longobarde? A cette question déjà abordée avant lui, mais non résolue, l'auteur répond affirmativement et il paraît avoir réussi à l'établir par une série d'inductions et d'arguments qu'il serait trop long de résumer ici. L'ouvrage se termine enfin par le développement de cette thèse fort intéressante : L'industrie des peuples barbares renferme un élément oriental. L'auteur résume tout ce que divers savants ont écrit sur ce sujet difficile qui est loin d'être épuisé ; on y reviendra plus d'une fois encore avant d'arriver à un résultat définitif. Les recueils de monuments, comme celui de M. de Baye, en hâteront la solution, en mettant sous les yeux les principaux éléments du problème. H. L.

32. Bournon (Fernand). Paris. Histoire, monuments, administration. Environs de Paris. Paris, Colin, 1888. 1 vol. in 8° illustré.

Ce volume de vulgarisation s'adresse particulièrement aux Parisiens désireux d'avoir quelque idée des souvenirs historiques et archéologiques qui forment le patrimoine de leur ville. C'est un précis qui n'a aucune prétention à l'érudition, tout en étant au courant des plus récents travaux dont le passé de Paris a été l'objet. Nous ne devons en signaler ici que la partie spécialement archéologique, laissant de côté, comme en dehors de nos études, les deux parties qui concernent l'histoire et l'administration. Dans la partie intitulée *Monuments de Paris*, M. Bournon décrit sommairement, « dans l'ordre chronologique de leur construction, les monuments que l'art de chaque siècle a élevés pour l'embellissement de la capitale, depuis les arènes romaines retrouvées rue Monge, jusqu'au palais du Trocadéro. » A notre point de vue, les restitutions pittoresques de costumes gaulois et gallo-romains, de maisons gauloises, de villas mérovingiennes, du gibet de Montfaucon et d'autres monuments n'offrent aucun intérêt, mais d'excellentes gravures reproduisent, par exemple, le trône de Dagobert (conservé au Cabinet des Médailles et non au Louvre, comme le dit l'auteur), la Sainte-Chapelle, Notre-Dame, Saint-Julien le Pauvre, la tour de Jean sans Peur, l'Hôtel de Sens, l'Hôtel de Cluny, le Jubé de Saint-Etienne-du-Mont, le Louvre, etc. Comme commentaire des vieux monuments parisiens, M. Bournon a spécifié, mais trop rapidement, les caractères des églises romanes et ceux de l'architecture gothique pour laquelle il emploie le vieux mot d'*ogivale*; il retrace rapidement aussi l'histoire des constructions entreprises par François Ier, Catherine de Médicis, Henri IV, ainsi que celles qui datent des temps plus rapprochés de nous. Bref, on lit avec intérêt ce résumé des annales archéologiques de Paris, résumé trop succinct, sans doute, mais qui, par sa disposition didactique et son ordre chronologique, est supérieur aux sèches nomenclatures des guides les plus en vogue.

V. Th.

33. Champeaux (A. de). Bibliothèque d'histoire et d'art. Les monuments de Paris. Paris, Renouard, 1888, in-18, fig.

On ne peut faire au livre de M. de Champeaux les reproches qu'il est si facile d'accumuler quand on parle des *Guides* de Paris ou de toute autre ville. Nul mieux que lui connaît l'histoire des monuments de Paris et il sait vous en faire apprécier les mérites ou les défauts en homme qui les a longtemps pratiqués. Point de phrases inutiles, une exposition très claire et très méthodique, ce sont là des qualités qu'on ne saurait trop apprécier dans un livre de ce genre, et l'on ne saurait trop engager ceux qui font de véritables *Guides* à s'inspirer de ce petit volume. Les attributions proposées pour les monuments sont généralement fort justes; en tous cas, elles tiennent toujours compte des travaux les plus récents. Nous n'avons pas à parler de la partie qui concerne les monuments modernes, mais nous pouvons dire qu'elle nous a paru rédigée avec un très grand soin et à coup sûr, elle sera plus tard à consulter. Ajoutons que le texte est accompagné d'excellents dessins, d'une exactitude et d'une finesse remarquable, dus à M. Libonis. Cette illustration, faite spécialement pour le livre, se complète de la façon la plus heureuse.

E. MOLINIER.

PÉRIODIQUES

REVUE NUMISMATIQUE

QUATRIÈME FASCICULE 1887.

Reinach (Th.). Essai sur la numismatique des rois de Bithynie (suite et fin). — Sorlin-Dorigny (A.). Monnaie nabatéenne inédite. — Babelon (E.). Nouvelles monnaies nabatéennes. — Babelon (E.). Tarcondimotus, dynaste de Cilicie. — Engel (A.). Notes sur quelques contremarques antiques et sur certaines singularités numismatiques. — Caron (E.). Monnaie de Jean de Châteauvillain, sire de Bourbon-Lancy. — Rouyer (J.) Une fabrique de jetons d'apparence française à Sedan, du temps de Louis XIII.

Planches. VIII et IX. Rois de Bithynie. — X. Monnaies nabatéennes. — Tarcondimotus. — XI. Contremarques antiques. — XII. Jetons d'apparence française, à Sedan.

PREMIER FASCICULE 1888.

Sorlin-Dorigny (A.). Obole funéraire en or de Cyzique. — Drouin (E.). Chronologie et numismatique des rois indo-scythes. — Svoronos (J. N.). Monnaies crétoises inédites. — Prou (J. M.). Notes sur des tiers de sou mérovingiens du Musée Britannique. — Robert (P. Charles). Double mouton d'or du chapitre de Cambrai. — Vienne (M. de). Etablissement et affaiblissement de la livre de compte. — Rondot (Natalis). Claude Warin, graveur et médailleur, 1630-1654.

Planches. I, II et III. Monnaies indo-scythes. — IV. Monnaies crétoises. — V. Monnaies mérovingiennes. — VI à X. Médailles de Claude Warin.

L'AMI DES MONUMENTS

1re ANNÉE (1887). — N° 1.

Lenoir (Albert). Les antiquités romaines détruites à Montluçon. Les fouilles à la fin du XVIIIe siècle. — Muntz (Eug.) Excursions à travers le Comtat Venaissin. — Saladin (H.). Voyage archéologique en Tunisie. — Marmot-

TAN (P.). Le retable de Jean Bellegambe, à Douai. — NORMAND (Ch.). Histoire des plus vieilles maisons de France : le plus vieil Hôtel de Ville de France (Saint-Antonin, Tarn-et-Garonne). — GEYMULLER (DE). Les *tutelles* de Bordeaux. — NORMAND (Ch.). La fontaine Saint-Gaultier (Yonne). — Têtes antiques du musée d'Arles.

N° 2.

LENOIR (Albert). Les antiquités romaines détruites à Montluçon. Les fouilles à la fin du XVIII[e] siècle (suite). — SALADIN (H.). Voyage archéologique en Tunisie (suite). — DESPOIS DE FOLLEVILLE. Grilles du chœur dans l'église Saint-Ouen de Rouen. — ROBIDA. Vieilles maisons de Dol (Ille-et-Vilaine.) — REGAMEY (F.). Saint-Sauveur de Limay. — LANSYER. La restauration du château de Pierrefonds. — NORMAND (Ch.). Histoire des plus vieilles maisons de France : Saint Antonin (suite).

N° 3.

GELIS-DIDOT et GRASSOREILLE. Le château de Bourbon-l'Archambault (Allier). — LENOIR (Albert). Néris et Montluçon, son histoire, ses monuments (suite). — MUNTZ (Eug.). A travers le Comtat Venaissin : le palais des papes à Sorgues. — MARMOTTAN (Paul). Les sculptures peintes du chœur de la cathédrale d'Amiens. — MAGNE. Les verreries de Montmorency et d'Econen.

N° 4.

GELIS-DIDOT et GRASSOREILLE. Le château de Bourbon-l'Archambault (suite). — LENOIR (Albert). Néris, d'après des documents inédits (suite). — REINACH (S.). La Kasbah de Sousse (Tunisie). — MACÉ. Découverte de sépultures gauloises et renseignements inédits sur de récentes découvertes gallo-romaines à Saint-Maur. — MARMOTTAN (P.). Le beffroi de Bergues. — LIGER. Renseignements inédits sur la découverte d'un temple romain à la Fretinière (Sarthe). — PIGANEAU (E.). Notes sur le menhir de Pierrefitte (Gironde). — MASSILLON-ROUVET. L'église de Jailly (Nièvre).

JAHRBUCH DES K. DEUTSCHEN ARCHÆOLOGISCHEN INSTITUTS

BAND II, 1887. — ZWEITES HEFT.

MAYER (M.). Amazonengruppe. — DUMMLER (F). Silberner Schmuck aus Cypern. — HAUSER (F.). Zur Tubinger Bronze. — LŒWY (E.). Zwei Reliefs der Villa Albani. — HEYDEMANN (H.) Seilenos vor Midas. — WERNICKE (K.). Der Triton von Tanagra. — KŒPP (F.). Der Ursprung des Hochreliefs bei den Griechen. — HEYDEMANN (H.). Hetaere Kallipygos. — SCHMIDT (R. O.) Zum Sarkophagrelief in der Villa Albani (Zoega. I. 52).

Planches : 7. Amazonengruppe in Villa Borghese. — 8. Schmucksachen aus Cypern.

Vignettes : Grabkammer auf Cypern. — Thongefässe daher. — Innenbild einer Trinckschale in Leyden. — Vasenbilder aus Neapel und im British Museum. — Kyzikenisches Münzbild. — Gemälde einer Trinkschale im Berliner Museum. — Reliefs in Villa Albani. — Relief im Heiligthume bei Epidauros. — Vasenbilder in Neapel.

DRITTES HEFT.

CONZE (A.). Bronzestatue eines Hermes. — STUDNICZKA (F.). Antenor, der Sohn des Eumares und die Geschichte der archaischen Malerei. — DÜMMLER (F.). Attische Lekythos aus Cypern. — ROBERT (K.). Manes in Berliner Museum. — STILL (K.). Der Hesiodische Schild des Heracles. — BELGER (Chr.). Zur Bronzestatue eines Faustkämpfers in Rom. — MORGENTHAU (J. C.). Athena und Marsyas.

Planches : 9. Bronzestatuette eines Hermes. — 10. Köpfe von Antenor. — 11. Lekythos aus Cypern.

Vignettes : Bronzestatuette eines Hermes. — Weihinschrift des Nearchos. — Basis und Plinthe des Weihgeschenkes des Nearchos. — Gewandmuster der Statue vom Weihgeschenke des Nearchos. — Pfeilerkapitell. — Scherbe einer panathenäischen Amphora. — Weihgeschenk des Nearchos, wiederhergestellt. — Weihinschrift des Kriton. — Inschrift des Euphronios. — Weihinschrift des Nesiades. — Ostrakon des Xanthippos. — Lekythos aus Eretria. — Boden einer Thonschale aus Athen. — Manes im Berliner Museum. — Krater aus einem Vasenbilde. — Knieender Silen, Thonfigur. — Die Dioskuren, Ausguss einer Thonform aus Tarent. — Thonfigürchen aus Ienitze. — Venus Victrix, Bronzerelief aus Beirut. — Artemis, Bronzestatuette aus Thesprotien. — Widderförmiges Thongefäss.

L'Administrateur-Gérant,

S. COHN

MACON, IMP. TYP. ET LITH. PROTAT FRÈRES

CHRONIQUE

ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

SÉANCE DU 3 FÉVRIER.

M. HÉRON DE VILLEFOSSE, au nom de M. de la Martinière, fait hommage à l'Académie d'une collection de photographies exécutées au Maroc dans le courant de l'année 1887. « J'ai eu l'honneur, dit M. de Villefosse, à la fin de l'année dernière, d'entretenir l'Académie d'une découverte fort importante faite à Tanger par M. de la Martinière. Il s'agissait d'un fragment d'inscription romaine qui fournissait un renseignement précieux pour l'histoire administrative de la Maurétanie Tingitane. Je suis heureux d'avoir une nouvelle occasion de féliciter ce jeune explorateur en offrant en son nom à l'Académie une collection de photographies qu'il a exécutées au Maroc pendant les mois de juillet, août et septembre 1887. L'intérieur de ce pays est encore si peu connu et l'exploration en est si difficile que c'est une bonne fortune de posséder des vues exactes de certains monuments de la région. Une première série représente des ruines situées sur le bord de la mer, à Tandja-el-Balia, ruines qui paraissent être de l'époque byzantine, le pont de l'Oued-el-Halk, les restes d'un aqueduc romain dans la vallée de l'Oued-el-Yhoud, la vue d'une cour intérieure de la Kasbah de Tanger, dont toutes les colonnes proviennent d'édifices romains, et diverses monnaies grecques et romaines découvertes à Tanger. Une seconde série est consacrée à la reproduction de Ksar-es-Serir, point qui était au Moyen-Age un des plus importants de la côte septentrionale. Enfin une troisième série comprend des vues des environs d'El-Araisch, l'ancienne *Lixus*, et surtout celle des monuments antiques de Ksar-Faraoûn, l'antique *Volubilis*; on y trouve tous les détails de l'arc de Triomphe et de la basilique. Les ruines de Volubilis ont longtemps servi de carrière aux habitants de Meknès. On vient encore y chercher des pierres et des marbres, et, par suite de ces extractions, les monuments antiques y perdent chaque jour quelque chose de leur caractère. Les belles photographies exécutées par M. de la Martinière auront donc l'avantage de nous donner l'état de certains monuments dans le courant de l'année 1887. L'auteur se dispose à entreprendre un nouveau voyage au Maroc, et la bienveillance que l'Académie lui témoignera en agréant ces photographies sera un précieux encouragement à l'accomplissement de ce dessein. »

SÉANCE DU 10 FÉVRIER.

M. EDMOND LE BLANT informe par lettre l'Académie de diverses découvertes récentes faites à Rome. Près du pont Fabricius, non loin du Temple d'Esculape dans l'île du Tibre, on a trouvé toute une série de torses de terre cuite, dont la poitrine entr'ouverte, laisse voir à nu les viscères, cœur, foie et poumon. Des figurines analogues, mais plus petites et plus grossières, ont déjà été découvertes, il y a deux ans, à Némi. Sur la rive droite du Tibre, dans le quartier neuf des *Prati di Castello*, on a trouvé la statue fragmentée d'un Apollon Citharède qui rappelle l'Apollon Musagète du Vatican. La même lettre mentionne des photographies envoyées par le P. Delattre à M. Le Blant, et reproduisant des fragments d'inscriptions et de bas-reliefs provenant des sépultures chrétiennes de Carthage.

M. RAVAISSON soumet à l'Académie les photographies de parties de copies anciennes de la Vénus de Cnide, œuvre de Praxitèle : l'un de ces fragments, une tête, est conservé au Louvre; l'autre, un torse, à l'École des Beaux-Arts.

SÉANCE DU 17 FÉVRIER.

M. LE BLANT adresse à l'Académie des renseignements au sujet des fouilles des catacombes de Rome.

Le P. DELATTRE adresse à la commission des

inscriptions sémitiques les estampages de 28 stèles puniques récemment découvertes à Carthage.

SÉANCE DU 24 FÉVRIER.

M. WALLON, secrétaire perpétuel, donne lecture d'une lettre de M. Léopold Delisle, administrateur général de la Bibliothèque nationale, ainsi conçue :

« Londres, le 23 février 1888.

« Monsieur le Secrétaire perpétuel et cher ami,

« Je suis à Londres depuis mercredi soir et je compte en repartir avant la fin de la semaine, ramenant à la Bibliothèque nationale les manuscrits qui étaient si misérablement sortis de nos dépôts publics pour aller à Ashburnham-Place avec les collections de Libri et de Barrois. Vous pouvez, si vous le jugez convenable, annoncer cette nouvelle à l'Académie. Elle mérite bien d'en avoir la primeur, car elle m'a puissamment secondé dans mes revendications et mes négociations, en accueillant, comme elle l'a fait en 1883, mes observations sur l'origine des plus anciens manuscrits du fonds Libri et en donnant place dans un de ses recueils à mes remarques sur différents manuscrits volés ou mutilés par Libri à Tours et à Orléans.

« Veuillez agréer, etc.

« L. DELISLE. »

Cette lecture est accueillie avec la plus vive satisfaction. L'Académie, par un vote unanime, félicite M. Delisle du glorieux succès de ses efforts.

M. LETAILLE annonce par lettre qu'il va entreprendre un nouveau voyage d'exploration archéologique en Algérie, et se met à la disposition de l'Académie pour les recherches qu'elle jugera à propos de lui demander.

M. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE lit une note sur le jeûne du mercredi et du vendredi dans l'Eglise catholique au Moyen-Age. L'usage actuel de l'Eglise, qui prescrit l'abstention de la chair le vendredi et le samedi, n'est pas conforme à l'usage le plus ancien. L'Eglise primitive prescrivait le jeûne du mercredi et du vendredi. La discipline nouvelle, introduite par le pape Innocent I[er] (402-417), fut longtemps spéciale à l'Eglise romaine. Le jeûne du mercredi resta en usage en Gaule pendant tout le V[e] siècle, et cet usage, apporté en Irlande par saint Patrice, vers 432, s'y maintint pendant longtemps. De là vient que, dans la langue irlandaise, le mercredi s'appelle « premier jeûne », le jeudi « entre deux jeûnes » et le vendredi « dernier jeûne » ou simplement « jeûne ».

M. HÉRON DE VILLEFOSSE annonce deux découvertes épigraphiques :

1° M. Thiers, membre de la commission archéologique de Narbonne, a trouvé une table de bronze contenant un fragment de la *lex concilii provinciae Narbonensis* ou règlement de l'assemblée provinciale de la Narbonnaise ;

2° Le R. P. Delattre a envoyé la rectification du nom d'une localité africaine, mentionné dans une inscription. On avait lu : COTVZAE·SACRAE ; il faut lire : COL·VZALITANAE. La *colonia Uzalis*, mentionnée par plusieurs auteurs, occupait l'emplacement du lieu aujourd'hui appelé El-Alis, entre Bizerte et Utique.

M. CHODZKIEWICZ termine sa communication sur les routes du commerce de l'ambre dans l'antiquité.

SÉANCE DU 2 MARS.

M. EDMOND LE BLANT adresse deux lettres dans lesquelles il rend compte de diverses découvertes archéologiques, relatives, l'une au culte des fils de sainte Félicité, l'autre à des jetons antiques qui semblent avoir été employés dans un jeu.

M. Saglio fait une communication sur les noms latins ou bas-latins du pantalon, *braca* ou *hosa*. Dans une communication récente, M. d'Arbois de Jubainville avait exprimé, sur le sens de ces deux mots, une conjecture. Il pensait que *braca*, mot celtique, désignait un pantalon flottant, en usage chez les Gaulois, tandis que *hosa*, mot germanique, était le nom d'un pantalon lié à la cheville par une courroie et particulier aux Germains. L'examen comparé des textes et des monuments auquel s'est livré M. Saglio ne confirme pas cette hypothèse. Le mot *braca*, seul, désigne un pantalon, long ou court, flottant ou assujetti. La *hosa* est une chausse, un bas, une guêtre ou une botte.

M. BERGAIGNE communique un extrait d'une lettre de M. Senart, datée de Lahore, le 5 février 1888. Cette lettre annonce qu'un officier britannique, le capitaine Dean, vient de découvrir à Shahbaz-Garhi une nouvelle inscription du roi Açoka, probablement le texte du 12[e] des 14 édits, qui, jusqu'ici, manquait seul à la version de Shahbaz-Garhi.

M. OPPERT communique une note intitulée : *Un contrat rappelant la légende de Sardanapale*. Il s'agit d'un document assyrien conservé

au Musée britannique. C'est un contrat de vente daté de la 18e année du roi Saosduchin (650 avant notre ère). Ce roi régnait à Babylone, tandis que son frère Assurbanipal était roi de Ninive; il fut assiégé dans Babylone, par son frère, et la famine fut telle dans la ville que, dit-on, les parents mangèrent leurs enfants; les habitants exaspérés se révoltèrent et brûlèrent le roi Saosduchin sur un bûcher. M. Oppert pense que ce dernier fait a pu donner naissance à la légende relative au suicide de Sardanapale. Ce qui fait l'intérêt du contrat dont il s'occupe aujourd'hui, c'est qu'il contient une allusion à la détresse qui sévit dans la ville assiégée. La formule de date est, en effet, complétée par cette indication : « Dans ces jours, il y avait famine et maladie dans le pays, et la mère n'ouvrait pas la porte à sa fille. »

Séance du 9 mars.

M. Ed. Le Blant adresse la copie de plusieurs inscriptions romaines récemment découvertes à Rome.

M. Croiset fait une lecture sur la véracité d'Hérodote, qu'un savant anglais, M. Sayce, accuse de n'avoir jamais été ni à Babylone ni à Eléphantine. M. Croiset s'applique à réfuter M. Sayce, et son opinion est partagée par M. Oppert.

M. Ravaisson signale, dans le dernier numéro du *Bulletin de correspondance hellénique*, la reproduction de trois bas-reliefs qui viennent d'être découverts à Mantinée par M. Fougère, membre de l'Ecole française d'Athènes. Il émet l'hypothèse que ces trois bas-reliefs ont dû être exécutés sous la direction de Praxitèle.

M. de Mély fait une communication sur l'emploi des diverses figures de poissons dans la magie et la thérapeutique du Moyen-Age.

Séance du 16 mars.

M. Ed. Le Blant adresse quelques renseignements sur diverses inscriptions chrétiennes récemment découvertes à Rome.

M. le Dr Carton adresse des copies et des estampages de plusieurs inscriptions latines et néo-puniques relevées par lui dans le sud de la Tunisie.

M. Chodzkiewicz continue sa communication sur les routes du commerce de l'ambre dans l'antiquité.

M. l'abbé Raboisson commence la lecture d'un mémoire sur l'emplacement de la ville de Béthulie.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE

Séances des 28 mars, 4 et 11 avril 1888.

M. Demaison présente des estampages d'inscriptions romaines trouvées à Reims.

M. Pol Nicard communique des détails sur un recueil manuscrit de l'architecte du Pérac. Il continue ensuite la lecture d'une analyse du travail de M. Bertolotti sur les artistes français en Italie.

M. Bapst signale des lettres patentes tendant à démontrer que le roi Henri III avait songé à abolir la loi salique. Il expose ensuite l'histoire d'une statuette en jaspe du Musée du Louvre, acquise par Louis XIV en 1671.

M. de Baye communique les photographies d'un cercueil en bois, décoré d'ornements en fer et conservé au Musée d'Inspruck.

M. Courajod signale l'importance des sculptures du XIIIe siècle qui décorent la cathédrale de Reims. Quelques-unes de ces statues offrent, surtout dans l'arrangement des draperies, une ressemblance étonnante avec les modèles grecs que pourtant les artistes rémois du Moyen-Age n'ont connus que par l'intermédiaire des œuvres de la décadence romaine. « Ils ont copié du romain et fait du grec. » D'autres têtes rappellent l'expression des figures de Léonard de Vinci.

M. de Bipert-Monclar communique deux pierres gravées sur cornaline, récemment trouvées en Tunisie.

M. Collignon communique la photographie d'une tête en marbre découverte à Tralles (Asie-Mineure).

Séance du 18 avril.

M. de Baye annonce la découverte aux environs de Trente de quelques antiquités lombardes.

M. Durrieu donne lecture d'un mémoire sur le miniaturiste Loyset Lyedet dont il a retrouvé un certain nombre d'œuvres importantes exécutées de 1460 à 1478 pour les ducs de Bourgogne et pour Louis de Bruges.

M. Muntz présente des photographies de divers morceaux de sculptures conservés au Musée d'Avignon. Il établit, en les comparant avec un dessin du XVIIe siècle, que les sculptures d'Avignon proviennent du tombeau du cardinal de Lagrange mort en 1402.

M. Courajod signale trois objets conservés dans le trésor de la cathédrale de Reims; bien qu'ils portent les armoiries de Henri II et de

Henri III, M. Courajod les juge beaucoup plus anciens.

M. Molinier lit une note de M. Bouchot sur un portrait de Diane de Poitiers, appartenant au Musée de Moulins.

M. de Villefosse présente un fragment d'inscription trouvé dans les fouilles de l'amphithéâtre de Lyon et une inscription importante découverte à Lamoricière, l'ancienne Altava, dans la province d'Oran.

Séance du 25 avril 1888.

M. de Baye lit une note sur une sépulture gauloise, découverte à Saint-Jean-sur-Tourbe (Marne).

M. Maxe-Werly présente une étude sur les vases à inscriptions bachiques trouvés dans le nord de la Gaule.

M. Courajod communique une statuette sur bois, du xive siècle et de travail italien, représentant Moïse. A cette occasion, il compare divers produits de l'art italien et de l'art franco-flamand de la période intermédiaire entre l'âge gothique et la Renaissance.

M. Homolle présente et commente une inscription trouvée à Délos; c'est un décret relatif à des travaux exécutés dans le temple d'Apollon par un artiste appelé Télétimos. Parmi ces travaux, figure une statue de Stratonice, fille de Démétrius Poliorcète et femme de Séleucus I, roi de Syrie.

Séance du 2 mai 1888.

M. Molinier communique une plaquette milanaise du xvi[e] siècle, appartenant à M. A. Picard et reproduisant une gravure de Léonard de Vinci, pour la statue de Francesco Sforza.

M. Muntz présente des observations sur l'imitation de l'antique dans les œuvres de l'art italien primitif. Ces imitations sont très fréquentes en Toscane; elles sont fort rares au contraire dans l'Italie du nord. M. Courajod fait remarquer que, dans ces imitations, le sens de l'antique ne se relève que sous le ciseau de Nicolas de Piso. Il pense que la Renaissance italienne de la fin du xiv[e] siècle ne procède pas de ces premiers essais

M. Ruelle communique des renseignements sur la découverte d'un fragment de l'Oreste d'Euripide dans un papyrus de Vienne.

Séance du 9 mai 1888.

M. d'Arbois de Jubainville communique le résultat de ses recherches dans les textes des historiens qui mentionnent l'usage des chars de guerre chez les Gaulois.

M. l'abbé Duchesne présente quelques observations sur l'origine des évêchés d'Avenches et de Windisch. Il pense que ces deux localités ont été, à différentes époques, des résidences d'un même évêque, celui de la *civitas Helvetiorum*.

BIBLIOGRAPHIE

34. Achelis (H.). Das Symbol des Fisches und die Fischdenkmäler der römischen Katakomben. Marburg, Elwert, gr. in-8°.

35. Auer (H.). Der Tempel der Vesta und das Haus der Vestalinnen am Forum romanum. Leipzig, Freytag, in-4°.

36. Beschreibung der antiken Münzen des Königl. Museums zu Berlin. Taurische Chersonesus, Sarmatien, Dacien, Pannonien, Moesien, Thracien, Thracische Könige. Berlin, Spemann, 1 vol. in-8°.

37. Brendel (F.). Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, von den ersten Christ. Zeiten bis zur Gegenwart. Leipzig, Matthes, in-8°.

38. Cavazza (Francesco G.). Della statua di Gregorio XIII sopra la porta del palazzo pubblico in Bologna. Bologne, Azzoguidi, 1888, in-8°, 47 p.

Étude très complète sur les honneurs rendus par les Bolonais à leur compatriote Grégoire XIII après son élévation au pontificat, sur les médailles frappées à l'occasion de la démolition des murailles de Castelfranco, et sur l'érection de la statue due au sculpteur Menganti et au fondeur Censori. On sait que cette statue fut en 1796 transformée en une figure de saint Pétrone, en lui enlevant la tiare. L'auteur voudrait qu'aujourd'hui on remît la figure du pape dans sa forme primitive : il a parfaitement raison, puisque l'on rendrait son véritable aspect à une œuvre d'art qui, en somme, rappelle un fait glorieux de l'histoire de Bologne. E. M.

39. Ewerbeck (F.). Die Renaissance in Belgien und Holland. Aufgenommen und herausgegeben unter Mitwirkung vom H.

Leeuw und E. Mouris. 25ᵉ et 26ᵉ livr. Leipzig, Seemann, in-fol.

40. Guibert (Louis) et Tixier (Jules). Exposition de Limoges. L'art rétrospectif, 1886. Limoges, 1888, in-8°, 108 p., 104 fig.

On a beaucoup parlé en son temps de l'exposition de Limoges qui, en remettant en lumière une foule de monuments peu connus ou imparfaitement publiés, a attiré de nouveau l'attention des archéologues sur quelques points encore obscurs de notre art français. Cette exposition a servi de thème à de nombreux articles et même à des livres accompagnés de dessins ou de bonnes planches. Le présent volume ne peut donc avoir la prétention de nous apprendre rien de bien nouveau, puisqu'il vient bien longtemps après les autres; mais cependant les noms des auteurs sont un sûr garant qu'on n'en lira point sans fruit la copieuse introduction pleine de remarques judicieuses et de précieux renseignements. C'est le complément indispensable du catalogue très étendu publié au moment de l'exposition. Si l'on peut regretter que les dessins soient parfois un peu négligés, ces simples croquis suffiront toutefois pour remettre en mémoire à ceux qui ont pu les voir la plupart de ces beaux objets qui font la gloire du Limousin d'autrefois.

E. M.

41. Hampel (Joseph). Alterthümer der Bronzezeit in Ungarn. Budapest, Kilian, 1887. 1 vol. in 8°.

Nous ne ferons point à cette publication le reproche de ne pas comporter assez de reproductions des objets de l'époque dont elle s'occupe; car, à l'exception d'une courte introduction et de tables, elle n'est composée que de planches, au nombre de cent dix-sept, comprenant mille deux cents figures. Toutes les belles et si nombreuses découvertes de l'époque dite du bronze, effectuées en Hongrie, y sont représentées : armes, bijoux, ornements, outils, vases. Cette publication constitue un véritable musée de l'industrie et de l'art de la civilisation du bronze, si remarquable dans le bassin du Danube, notamment la Hongrie.

L'examen des nombreux et intéressants objets reproduits dans l'ouvrage de M. Hampel, la multiplicité des types qu'ils représentent pour les mêmes séries, leur formes ingénieuses si bien adaptées à l'usage auquel ils étaient destinés, donnent une assez haute idée de la civilisation raffinée qui a conçu et exécuté ces armes, bijoux, ornements et instruments.

Si l'espace restreint que doit occuper cette sommaire appréciation du livre de M. Hampel pouvait nous le permettre, il serait intéressant de comparer bon nombre des objets qu'il a reproduits avec d'autres découvertes effectuées en France, en Suisse, sur les bords du Rhin, dans la vallée du Rhône. Nous y trouverions de nombreux et sérieux arguments en faveur de l'opinion qui fait venir la civilisation de l'âge de bronze dans nos contrées par l'Orient, la vallée du Danube et l'Europe centrale.

Nous formulerons, pour la publication de M. Hampel, le même regret que pour les *Alterthümer* de M. Lindenschmit : c'est qu'une traduction française ne les mette pas plus complètement à la portée de tous ceux qui, sans connaître la langue allemande, s'intéressent aux études archéologiques.

Auguste NICAISE.

42. Kisch (W.). Die aelten Strassen und Platze von Wiens Vorstädten 26ᵉ livraison, Vienne, Frank, in-4°.

43. La Trémoille (F. de). Inventaire de François de la Trémoille (1542) et comptes d'Anne de Laval. Nantes, 1887, in-4°, xx-214 pp.

Peu d'inventaires ont été édités avec autant de luxe que celui-ci qui continue dignement la série des belles publications de documents entreprise par M. de la Trémoille. Cet inventaire d'un luxueux mobilier du xviᵉ siècle méritait à coup sûr d'être publié, mais il serait cependant, malgré tout l'intérêt qu'il présente, passé presque inaperçu parce que les documents de ce genre abondent, si l'un de ses articles n'avait remis sur le tapis la question des faïences dites d'Oiron ou de Henri II. Cet article, qui mentionne « deux coupes de terre de Saint-Porchayre et deux sallières de Saint-Porchayre », a fourni à M. Bonnaffé la matière d'une intéressante dissertation dans laquelle il s'efforce de prouver, grâce à une étude minutieuse des monuments, que c'est à Saint-Porchayre, près de Bressuire, qu'ont été fabriquées les célèbres faïences. Ce mémoire vient d'être réimprimé dans la *Gazette des Beaux-Arts* et il est évident qu'il sera très discuté; en effet, il substitue une nouvelle hypothèse à l'opinion très hypothétique soutenue jadis par M. Fillon. En substituant le nom de Saint-Porchayre à celui d'Oiron, la question a peut-être fait un pas, mais elle n'est pas résolue; et, M. Bonnaffé ne nous en voudra pas de dire franchement notre opinion : son raisonnement, bien que très habilement déduit, ne nous a pas convaincu; bien des doutes subsistent dans notre esprit; nous aurions voulu un texte plus explicite pour procéder à ce nouveau baptême qui, du reste, n'influera en rien ni sur la valeur artistique, ni surtout sur la valeur marchande, très sensiblement exagérée, qu'ont acquises les célèbres faïences. S'il n'entraîne pas forcément la conviction, le mémoire de M. Bonnaffé aura eu du moins le mérite de rappeler l'attention sur un point intéressant de l'art français au xviᵉ siècle et de provoquer une nouvelle enquête archéologique d'où sortira sans doute la vérité.

E. MOLINIER.

44. Laverrenz (C.). Die medaillen und Gedachtniszeichen der deutschen Hochschulen. Ein Beitrag zur Geschichte der Universitäten Deutschlands. Berlin, Laverrenz, 2 vol. gr. in-8°.

45. Lezius (J.). De Alexandri magni expeditione Indica quæstiones. Dorpat, Karow, gr. in-8°.

46. Lissauer (A.). Die prähistorischen Denkmäler der Prov. Westpreussen und der angrenzenden Gebiete. Leipzig, Engelmann, in-4°.

47. Lübke (W.). Geschichte des deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwert. Stuttgart, Ebner, gr. in-8°, 1ʳᵉ livraison.

48. Miller (K.). Die Weltkarte des Castorius, genannt die Peutinger'sche Tafel. Ravensburg, Dorn, gr. in-8°.

49. Muller (Emile). Drei griechische Vasenbilder. Festgruss der archaeologischen Sammlung der Zuricher Hochschule an die XXXIX Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner. Zurich, 1887, in-4°.

Le premier de ces trois vases peints est un cratère à figures rouges, provenant de Thèbes et conservé au Musée de l'Ecole supérieure de Zurich. On y voit Hélène et Ménélas accompagnés d'un Eros. Le second vase, de la même collection, est une petite œnochoé de Mégare sur laquelle figure un jeune enfant qui joue avec un coq ; dans le champ, l'inscription ΧΡΥΣΟΣ. Le troisième enfin est une œnochoé à figures rouges, provenant d'Athènes et conservée dans la collection de M. Imhoof-Blumer, à Winterthur. Les deux figures qu'on y remarque, Demeter-Erinys et le cheval Arion, sont très ingénieusement rapprochées par l'auteur du type des monnaies de Thelpusa. E. B.

50. Muntz (E.). Les collections des Médicis au xve siècle. Le musée, la bibliothèque, le mobilier (*Appendice aux précurseurs de la Renaissance*). Paris, librairie de l'Art, 1888, in-4°, 112 p. (*Bibliothèque internationale de l'art*).

M. E. Muntz, qui, plus d'une fois déjà, a étudié en détail les trésors artistiques rassemblés par les Médicis, a eu une excellente idée en publiant les inventaires de ces collections. Les Médicis ont joué un trop grand rôle dans l'histoire de la Renaissance pour que tout ce qui touche à eux de près ou de loin soit indifférent. Ces documents se rapportent à Pierre, fils de Cosme, à Laurent le Magnifique et à la dispersion du Musée des Médicis. Un certain nombre des objets qu'ils décrivent ont déjà été reconnus. Je parle, bien entendu, des tableaux, des sculptures et des pierres gravées ; mais beaucoup sont encore à retrouver sous des descriptions, hélas ! bien laconiques. Le parti auquel s'est arrêté M. Müntz est évidemment le meilleur, car il est impossible qu'en faisant passer ces listes sous les yeux d'un grand nombre d'archéologues ou d'amateurs, on ne parvienne pas à découvrir quelques-uns des joyaux, aujourd'hui méconnus, qui faisaient partie au xve siècle des collections florentines. Mais, malheureusement, ces descriptions, je le répète, sont bien courtes pour faire espérer une riche moisson. Si l'on devait abandonner cet espoir, on trouverait du moins dans ces inventaires de très nombreux renseignements sur le costume, l'ameublement, la tapisserie, l'horlogerie, les armes, etc. C'en est assez pour prouver que cette publication était des plus utiles. Elle vient compléter d'une façon des plus heureuses la série des documents si importants pour l'histoire de la Renaissance que l'auteur des *Arts à la cour des papes* s'est appliqué à mettre au jour depuis de longues années avec un zèle qui ne s'est pas un instant démenti. E. MOLINIER.

51. Neuwirth (J.). Geschichte der christlichen Kunst in Böhmen bis zum Aussterben der Premysliden. Prague, Calwesche Buchhandlung, gr. in-8°.

52. Niedling (A.). Bucher-Ornamentik in Miniaturen, Initialen, Alphabeten und s. w., in histor. Darstellung; das IX bis XVIII Jahrhundert umfassend (30 planches). Weimar, B. F. Voigt, in-fol.

53. Nolhac (Pierre de). Giovanni Lorenzi, bibliothécaire d'Innocent VIII. Rome, Cuggiani, 1888, in-8° (Extr. des *Mélanges*,.... publiés par l'Ecole française de Rome, t. VIII).

A propos d'un manuscrit du Vatican, M. de Nolhac nous donne de très curieux détails sur la vie d'un humaniste du xve siècle, ami de Politien, et rétablit le rôle que joua ce personnage à la fin du xve siècle, rôle que l'étude de ce manuscrit, composé de correspondances, permettra de faire ressortir d'une façon encore plus évidente. Vénitien de naissance, protégé par le cardinal Barbo, il devint bibliothécaire sous Innocent VIII, mais tomba en disgrâce sous Alexandre VI qui, si l'on en croit les mauvaises langues, l'aurait fait empoisonner. On ne prête d'ailleurs qu'aux riches et Lorenzi avait composé sur le pape et sur César Borgia des pamphlets en grec. Engagé dans cette voie, il ne pouvait aller bien loin. Le frère de Lorenzi ne fut pas épargné : accusé d'avoir traduit en latin les pamphlets de son frère pour les faire imprimer, il fut lui-même, malgré les protestations de l'ambassadeur de Venise, étranglé et jeté dans le Tibre. Espérons que M. de Nolhac n'en restera pas là et nous fera connaître le contenu des correspondances de Lorenzi. E. M.

54. Omont (Henri). Fac-similés de manuscrits grecs des xve et xvie siècles, reproduits en photolithographie d'après les originaux de la Bibliothèque nationale. Paris, Picard, gr. in-4° de 50 pl.

Les cinquante fac-similés de manuscrits grecs publiés par M. Omont constituent dans leur ensemble les éléments essentiels de l'histoire des principaux copistes du xve et du xvie siècle, qui, chassés de leur pays par les Turcs, s'étaient réfugiés en Occident, apportant avec eux les textes des auteurs anciens dont ils prirent à tâche de multiplier les copies, grâce à la libéralité des papes et des princes. Ce sont : André Darmarios, Ange Vergèce, Antoine Damilas, Antoine Episcopopoulos, Arsène de Monembasie, Basile Valéris, César Strategos, Christophe Auer, Constantin Palæocapa, Demetrius Chalcondyle, Demetrius Leontaris, Emmanuel Atramyttenos, Georges Chrysococcès, Georges et Manuel Gregoropoulos, Georges Hermonyme, Jacques Diassorinos, Jean Argyropoulos, Jean Murmuris, Jean Nathanael, Jean d'Otrante, Jean Rhosos, Jean de Sainte-Maure, Jean Scoutariotes, Michel Apostolios, Michel Sophianos, Michel Souliardos, Nicolas Sophianos, Nicolas de la Torre, Pierre Hypsilas, Silvestre Syropoulos, Valeriano Albini, Zacharie Calliergi, Zacharie Scordylis et quelques autres.

On trouve aussi dans le recueil de M. Omont des spécimens de manuscrits de divers genres, d'auteurs anciens et modernes : Aetius, Aristide, Quintilien, Aristote, Constantin Harmenopoulos, Denys le Périégète, Dion Chryso-

siome, Dioscoride, Élien, Étienne de Byzance, Gennade, Georges Chœroboscos, saint Grégoire de Nazianze, Hérodote, Hippocrate, Homère, Julien, Matthieu Blastaris, Nicolas Chalcondyle, Onosandre, Oppien, Pausanias, Philostrate, Pindare, Plutarque, Polyen, Proclus, Procope, Ptolémée, Synésius, Xénophon, etc.

Ce choix, que nous ne pouvons que signaler ici, a été fait avec compétence et avec le plus grand soin par l'auteur, un des maîtres actuels de la paléographie grecque. Son recueil sera particulièrement apprécié des paléographes et des philologues, qui y trouveront les meilleurs éléments de critique pour déterminer l'âge ou même l'authenticité d'autres manuscrits ; ce répertoire sera aussi la base essentielle des études préparatoires au déchiffrement des textes grecs, conservés dans les diverses bibliothèques de l'Europe ; la paléographie et la diplomatique se sont donc enrichies d'un livre éminemment utile.

U. X.

55. Omont (Henri). Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale. Première partie : ancien fonds grec. Paris, Picard, deux vol. in 8°.

Le premier volume de cet *Inventaire sommaire* renferme les notices descriptives des 1318 premiers manuscrits du fonds grec de la Bibliothèque nationale. On y trouvera le détail du contenu de ces manuscrits plus complet qu'il n'avait été donné dans le catalogue publié en 1740 et depuis longtemps épuisé : tous concernent la théologie.

Le second volume contient la description de la suite des manuscrits de l'ancien fonds grec : jurisprudence, histoire, sciences et belles-lettres, du numéro 1319 au numéro 2541. Nous n'avons point à faire ici ressortir l'importance exceptionnelle du fonds grec de la Bibliothèque nationale, ni même les soins minutieux, l'exactitude scrupuleuse et la compétence de l'auteur universellement connu des érudits par de nombreux travaux de même nature. On sait que M. Omont a déjà publié le catalogue des manuscrits grecs des autres bibliothèques de Paris, celui de la bibliothèque royale de Bruxelles et des autres bibliothèques publiques de Belgique, celui des bibliothèques de Suisse et des Pays-Bas. De semblables travaux sont appelés à rendre de si grands services aux érudits qu'on s'étonne qu'il ait fallu attendre jusqu'à nos jours, pour les voir entreprendre : les suffrages de tous les travailleurs sont bien légitimement acquis à la patiente érudition de M. Omont. Le troisième volume nous donnera, avec un index alphabétique, une introduction développée dans laquelle M. Omont se propose de retracer l'histoire de la formation du fonds grec de la Bibliothèque nationale : ce sera l'histoire des études helléniques en France, jusqu'au XVIIIe siècle. U. X.

56. Oppenord (G. M.). L'art décoratif appliqué à l'art industriel. Recueil des œuvres (120 planches). Francfort-sur-le-Mein, J. Beer, in-4°.

57. Ornamentenschatz (Der). Ein Musterbuch stillvoller Ornamente aus allen Kunst-Epochen, mit Text von H. Dolmetsch. Stuttgart, Hoffmann, gr. in-4°.

58. Rossi (Umberto). La Zecca d'Avignone nel secolo XVI. Côme, Franchi, 1887, in-8° (Extr. de la *Gazzetta numismatica*).

Publication d'un document tiré des archives de Parme, établissant à quelle époque l'on recommença à frapper des monnaies papales à Avignon.

PÉRIODIQUES

REVUE ARCHÉOLOGIQUE

NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1887.

Villefosse (Ant. Héron de). Fragments de la frise du temple de Magnésie du Méandre. — Heuzey (Léon). La masse d'armes et le chapiteau assyrien. — Revellat (F.-P.). Notice sur une inscription tumulaire d'un flaminique, découverte à Antibes en 1883. — Villefosse (A. Héron de). Inscriptions provenant du Maroc et de la Tunisie. — Deloche (M.). Études sur quelques cachets et anneaux de l'époque mérovingienne (suite). — Guillemaud (Jacques). Les inscriptions gauloises, nouvel essai d'interprétation. — Nolhac (P. de). Nicolas Audebert, archéologue orléanais. — Bazin (Hippolyte). Un monument géographique romain, à Antibes. — Schwab (M.). Un bas-relief de la Renaissance, à Guerville, près de Mantes. — Monceaux (P.). Notice critique sur la chronologie des œuvres d'Apulée. — Reinach (S.). Chronique d'Orient.

Planches. XVII-XVIII. Fragments de la frise du temple de Magnésie du Méandre. — XIX. Inscription latine de la province de Tingitane.

REVUE NUMISMATIQUE

DEUXIÈME FASCICULE 1887

Drouin (Ed.). Chronologie et numismatique des rois indoscythes (suite et fin). — Reinach (Th.). Essai de la numismatique des rois de Pont (dynastie des Mithridate), (premier article). — Schlumberger (G.). Monnaie à légende grecque d'Amir Ghazi, émir Danichmendide de Cappadoce. — Rondot (Natalis). Claude Warin,

graveur et médailleur (suite et fin). — GUIFFREY (J.-J.) La monnaie des médailles. Histoire métallique de Louis XIV et Louis XV. Deuxième partie : Les graveurs. — Chronique. — Nécrologie : P. Lambros.— Bulletin bibliographique.

Planches. X à XV. Médailles de Claude Warin. — XVI. Rois de Pont.

NOTIZIE DEGLI SCAVI DI ANTICHITA

NOVEMBRE 1887.

Arezzo. Inscriptions.

Rome. Inscription trouvée près des Saints Couronnés, posée par les *magistri* d'un *pagus*, qui furent élus les premiers et donnèrent des jeux. Autre inscription trouvée près la place de Sainte-Marie-des-Morts et rappelant la restauration d'un *nympheum* par Flavius Philippus, préfet de la ville.

DÉCEMBRE 1887.

Grand Saint-Bernard. Découvertes d'inscriptions votives sur l'emplacement du temple de Jupiter *Pœninus*.

Vetulonia. Rapport de l'inspecteur Falchi sur les nouvelles découvertes dans la nécropole de Vetulonia. Six planches accompagnent l'article. Elles représentent les objets les plus curieux trouvés au cours des fouilles et spécialement ceux que contenait une tombe très importante que l'on considère comme la sépulture d'un chef. Le harnachement d'un cheval, des vases de bronze, les restes d'un grand bouclier rond, un casque consistant en une simple calotte hémisphérique, des situles, des vases de terre, une tasse d'argent recouverte d'une mince lame d'or, ornée de zones d'animaux de style égyptien, des candélabres, une coupe avec inscription étrusque, et surtout une petite barque en bronze, longue de 22 centimètres, ornée sur ses bords d'une série d'animaux et à la proue d'une tête de cerf.

Rome. Note du professeur Barnabei sur une inscription dédiée à L. Julius Julianus, préfet du prétoire, découverte dans le Tibre. — Note du professeur Gatti sur les nouvelles découvertes dans le sépulcre de la *via Salaria* entre les portes *Pinciana* et *Salaria*. — Rapport du professeur Lanciani sur les découvertes importantes relatives au cours de l'aqueduc Giulio.

Curti. Inscriptions osques.

JANVIER 1888.

Este. Mémoire de G. Ghirardini sur les antiquités découvertes à Este dans la propriété Baratela : fragments de colonnes, nombreuses inscriptions euganéennes, une petite statuette de bronze représentant un personnage nu, d'un beau style, assis sur un rocher recouvert d'une peau de lion, sans doute une copie de l'*Hêraklès Epitrapezios* de Lysippe.

Bologne. Vases peints.

Rome. Inscriptions recueillies dans les tombeaux de la Via Salaria.

FÉVRIER 1888.

Este. Suite du mémoire de G. Ghirardini. Les statuettes de bronze, trouvées dans la propriété Baratela, peuvent se diviser en deux grandes classes, la première comprenant des statuettes primitives, la seconde des statuettes de style gréco-romain. Dans la première classe, on trouve des statuettes d'hommes nus et vêtus, des guerriers, des cavaliers et des femmes. L'un des guerriers (tav. VIII, fig. 11) offre beaucoup de ressemblance avec deux statuettes trouvées à Watsch. On a aussi découvert de très-curieuses lames de bronze travaillées au marteau, ornées pour la plupart de guerriers à pied et à cheval qui rappellent les figures des situles d'Este et de la Chartreuse de Bologne.

Civita-Vecchia. Inscriptions chrétiennes, du VIe siècle, datées par le post-consulat de Basilius.

Rome. Le professeur Gatti revient sur l'inscription publiée dans les *Notizie* de 1887, p. 110, n° 4, et où il avait lu ὁ δῆμος ὁ Ἀβηνῶν. M. Babelon, dans un article de la *Revue des études grecques*, avait conjecturé qu'on devait lire ὁ δῆμος ὁ Ταβηνῶν. Vérification faite, M. Babelon avait raison ; on trouve des traces certaines du T sur la pierre. M. P.

L'Administrateur-Gérant,

S. COHN.

MACON, IMP. TYP. ET LITH. PROTAT FRÈRES

CHRONIQUE

SOCIÉTÉ NATIONALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE

Séance du 16 mai 1888.

M. Müntz communique le résultat de ses recherches sur un des architectes du Palais des papes, à Avignon, le prêtre Cusel, qui travailla sous Urbain V.

M. Pol Nicard signale deux lutrins en bois sculpté, de même style, conservés l'un au Musée de Cluny, l'autre dans une église de Suisse; il les attribue au même auteur.

M. de Montégut présente la photographie d'un monument en forme de borne milliaire, surmonté d'une pomme de pin, qui se voit dans le cimetière de Thauron (Creuse).

M. Courajod lit un important mémoire sur la polychromie dans la sculpture du Moyen-Age et de la Renaissance.

M. Bapst communique la photographie d'une aiguière sassanide trouvée à Kharkof en Russie. Il signale ensuite l'importance des fouilles récemment exécutées à Kiev.

M. Mowat rapproche divers fragments de sculptures romaines découverts à Saintes; il pense qu'ils peuvent se rapporter à une même scène, celle du recouvrement de l'impôt.

Séances des 23 et 30 mai.

M. Müntz donne la liste des artistes, architectes, sculpteurs, peintres, qui ont travaillé en Italie, et surtout à Milan, dans le xive siècle.

M. Courajod signale l'importance des faits recueillis par M. Müntz comme preuves de l'influence de l'art franco-flamand sur l'art italien du xive siècle.

M. de Baye communique la photographie d'une fibule portant le nom de *Quiddila*, trouvée près de Mantoue.

M. de Lasteyrie, l'estampage d'une épitaphe du vi^{e} siècle provenant de Vienne en Dauphiné.

M. Babeau, le moulage d'une tête de style archaïque, trouvée à Troyes.

M. de Villefosse présente divers objets, principalement de bronze, achetés dernièrement par lui pour le Musée du Louvre.

Séance du 6 juin.

M. G. Bapst communique des moules en bronze gravés, qui démontrent que les grandes pièces d'orfèvrerie d'étain de la Renaissance ont été fondues dans des moules de cuivre gravés en creux; puis il prouve que ces objets ont été surmoulés et imités à toute époque, mais que l'honneur de la composition et de la fabrication des originaux revient à des artistes français, principalement à François Briot.

M. Müntz signale l'influence qu'a exercée sur les artistes du xve et du xvie siècle une compilation latine du xive siècle, appelée *Gesta Romanorum*. Il explique par l'influence de ce recueil le sujet d'un émail du Louvre : les quatre fils tirant sur le cadavre de leur père.

M. Nicaise communique des épingles de toilette en os sculpté, de l'époque romaine, trouvées récemment à Lyon et acquises pour sa collection.

M. de Laurière présente les photographies de divers monuments, récemment découverts à Ostie et à Arles.

M. l'abbé Thédenat signale un meilleur texte d'une inscription trouvée en Séquanaise et publiée par Muratori d'après une copie imparfaite.

Séance du 13 juin.

La question des représentations de la légende des « quatre fils tirant sur le cadavre de leur père » abordée dans la séance précédente, est reprise et traitée de nouveau par MM. Lecoy de la Marche, Gaidoz, Müntz et Durrieu.

M. Mowat signale le nom Quiddila, qui figure sur une fibule présentée à l'une des dernières séances, comme étant celui d'un fonctionnaire ostrogoth du temps de Théodoric.

M. Gaidoz signale une peinture sur verre conservée à Nuremberg et représentant le lai d'Aristote.

M. Durrieu lit un mémoire sur un manuscrit peint, contenant les statuts de l'ordre de Saint-Michel. Il y reconnaît l'exemplaire exécuté pour le duc de Guyenne et illustré par Jean Fouqué, qui nous y a conservé les portraits de plusieurs grands personnages du temps.

Séance des 20 et 27 juin.

M. Müntz étudie les origines du réalisme dans l'art italien des XIIIe et XIVe siècles. Il établit que les artistes qui se sont le plus inspirés de l'antiquité, les Pisan, Giotto Lorenzotti, etc., sont aussi ceux qui ont su le mieux copier la nature.

M. Homolle communique une base archaïque trouvée par lui à Délos. Ce monument, de forme triangulaire, présente aux angles deux Gorgones et une tête de bélier. Sur la face supérieure, on voit encore les pieds de la statue qui devait être une statue d'Apollon. Le marbre porte la signature du sculpteur, Iphicratidès de Naxos, du VIIe siècle avant J.-C. C'est la plus ancienne signature d'artiste que l'on connaisse.

M. Vauvillé présente des objets préhistoriques découverts à Montigny-l'Engrain (Aisne).

M. de Baye communique des dessins de carreaux émaillés du XIVe siècle, récemment découverts à Reims.

M. Nicaise présente un sceau trouvé par lui à Fontaine-sur-Coole (Marne).

NOUVELLES DIVERSES

MUSÉE DU LOUVRE.

DÉPARTEMENT DE LA SCULPTURE ET DES OBJETS D'ART DU MOYEN-AGE, DE LA RENAISSANCE ET DES TEMPS MODERNES.

Depuis le commencement de l'année, ce département s'est enrichi d'un certain nombre de sculptures et d'objets d'art, dont voici la liste :

La Vierge et l'Enfant Jésus, bas-relief en stuc peint, attribué à Jacopo della Quercia ou à l'artiste actuellement désigné sous le nom de Maître des terres cuites florentines du commencement du XVe siècle. La Vierge, vue à mi-corps, porte l'Enfant Jésus sur son bras gauche. Acquis à Florence.

Buste de femme, en bois peint, regardé à tort comme le portrait de la célèbre Isotta. Grandeur nature. Cette œuvre italienne du XVe siècle a été acquise au mois de mars dernier à la vente de la collection Goldschmidt. Il figure sous le n° 61 dans le catalogue de vente où il est reproduit en phototypie.

Le même département vient d'acquérir deux intéressantes statues de bois à Florence qui appartiennent aux séries gothiques de l'école italienne, trop pauvrement représentées jusqu'à présent dans ses galeries. Ces sculptures reproduisent la scène de l'*Annonciation*, c'est-à-dire la Vierge Marie recevant, de l'ange Gabriel, la nouvelle de son élection, entre toutes les femmes, au titre glorieux de mère du Christ. Elles mesurent 1 mètre 70 centimètres de hauteur.

Cette gracieuse traduction plastique de la prière familière au Moyen-Age, la *Salutation angélique*, date de la seconde moitié du XIVe siècle, et se rattache à un certain groupe de monuments peu connus, mais déjà signalés, tous ou presque tous d'un charmant caractère, et dont le centre de production semble avoir été la ville de Pise ou son voisinage. Cependant nous devons tout d'abord constater que les monuments de cette série, la plupart en bois, échappent aux défauts de lourdeur, de grossière exécution et de pénible invention qui se font remarquer ordinairement dans les sculptures de l'école de Pise postérieures à Jean, à André et à Nino de Pise. Par l'élégance de leur style, en effet, ils se séparent de la vulgaire école pisane proprement dite, et, par l'inspiration qu'ils reflètent, ils relèvent plutôt des écoles de peinture florentine et siennoise de la seconde moitié du XIVe siècle.

Voici les sculptures que nous croyons devoir rapprocher par la pensée pour en former une sorte d'ensemble : 1° les deux statues d'une *Annonciation* conservée dans l'église d'Asciano ; 2° l'Ange du Musée de Cluny à Paris, donné par Charles Timbal, qui l'avait acheté à Pise et qui l'a exposé au Trocadéro en 1878 ; la Vierge formant le complément de la scène a disparu ; 3° les deux figures de l'Ange et de la

Vierge placées actuellement au Musée de Lyon et provenant de l'église de Sainte-Catherine, à Pise.

Les figures du Louvre, comme celles du Musée de Lyon que nous avons publiées récemment dans la *Gazette des Beaux-Arts* (janvier 1888), viennent de Pise, datent incontestablement du XIVe siècle et témoignent par leur style idéal de l'influence de l'école alanguie, raffinée et traditionaliste de Giotto. On pourrait nommer les artistes dont elles rappellent la manière et auxquels on en doit l'inspiration. C'est, d'une part, qui s'exerça pendant la seconde moitié du XIVe siècle, elle est bien évidente dans les statues que nous avons énumérées : elle pourrait en outre être démontrée à l'aide de textes historiques. Nous savons, en effet, par plusieurs documents, et, notamment, par ceux qu'on lit dans les Précurseurs de Donatello, de M. Hans Semper (*Die Vorlaeufer Donatellos*, Leipzig, 1870), que des dessins de statues étaient demandés fréquemment aux peintres en renom de l'école de Giotto pour être donnés en modèles



L'ANGE GABRIEL.
Sculpture en bois (XIVe siècle.)



LA VIERGE MARIE.
Sculpture en bois (XIVe siècle.)

les continuateurs de Simone Martini et de Lippo Memmi, et, d'autre part, Taddeo et Agnolo Gaddi, Agnolo, surtout, à qui est attribué ce tableau n° 14 du Corridor des Offices, à Florence, où se voit une Vierge d'*Annonciation* en tout semblable d'expression et de costume à la Vierge du Musée de Lyon.

Cette influence passagère de l'école de peinture de Sienne et de l'école de Florence sur la sculpture toscane et même sur l'atelier de Pise, aux sculpteurs, leurs contemporains ; ceux-ci, paraît-il, manquaient souvent d'imagination. On ne sera pas étonné de ce fait si, suivant les vraisemblances, on les suppose tous ou presque tous de l'école pisane, alors en complète décadence. Cet emprunt de modèles fournis par les peintres aux sculpteurs se produisit, notamment, au moment où l'on se livrait avec plus d'ardeur à la décoration de la façade de Sainte-Marie-des-Fleurs, c'est-à-dire après 1357 et

surtout dans les trente dernières années du XIVe siècle. Nous savons, par exemple, que de nombreux dessins de statues furent officiellement commandés et payés aux peintres Agnolo Gaddi, Lorenzo di Bicci, Spinello d'Arezzo, etc.

Ce qui fait le grand intérêt des deux statues achetées par le Louvre, c'est la peinture, ou, pour employer le mot consacré, la *polychromie* assez suffisamment conservée dont elles sont encore recouvertes, surtout l'ange Gabriel. Ce qui les rend dignes d'attention, c'est le mode d'exécution de cette sculpture et de cette peinture. Ce mode d'exécution vient confirmer, en effet, par un exemple remarquable, la théorie de la vieille école italienne consignée tout au long dans les traités des praticiens gothiques et que Cennino-Cennini nous avait déjà enseignée. Nous touchons du doigt et nous pourrons sans sortir du Louvre commenter cette théorie, qui remontait au XIIe siècle, et dont le point de départ est déjà facile à constater dans la *Schedula diversarum artium* du moine Théophile. Cennino ne nous avait pas induits en erreur. La méthode est ici identique pour les peintres et pour les sculpteurs. Le bois est recouvert, tout au moins partiellement, d'une toile appliquée à l'aide de la colle de fromage. Sur cette toile et sur ce bois est déposée une couche de plâtre fin bien raclée au rasoir, et, sur cette enveloppe de plâtre modelée une seconde fois par l'artiste, gaufrée et dorée aux endroits voulus, vient se déposer la couleur.

Qu'on ne cherche pas maintenant à nous objecter que cette apposition de couleur sur la forme modelée est un pur accident, une pratique isolée, plus ou moins fréquemment répétée suivant le caprice individuel. Qu'on ne vienne pas non plus prétendre que cette dernière retouche, que cette dernière caresse donnée à l'œuvre sculptée, avant sa pose, n'a pas été regardée par les maîtres du XIVe siècle comme une opération essentielle et comme une condition indispensable à la complète exécution, à la perfection d'une statue. A ce triste argument, inspiré par le plus dangereux pyrrhonisme, je répondrai par des preuves irréfutables.

D'abord, au XIVe siècle, tout était de rigoureuse discipline dans la pratique des divers arts du dessin ; et l'artiste, solidement embrigadé, limité de tous côtés par les sévères règlements des corporations, ne produisait pas, et, à vrai dire, n'avait pas le droit de produire une œuvre quelconque s'éloignant du type réglementaire et consacré par le consentement collectif de ses confrères. Ensuite il suffit d'avoir jeté les yeux sur les comptes de la construction des monuments italiens pour savoir que les payements, pour cause de peinture de statues, sont presque aussi fréquents que les payements pour cause de sculpture. La lecture des mêmes documents nous montre que cette question de la peinture était alors si bien considérée comme essentielle et capitale que l'application de la couleur sur les statues, quand celle-ci n'avait pas été effectuée par les sculpteurs eux-mêmes, était confiée aux artistes les plus éminents de la corporation des peintres. Ainsi, en Toscane, à Florence, pour ne sortir ni du temps ni des lieux dont nous parlons, nous constatons qu'un très grand nombre de figures de *marbre* commandées pour la façade de la cathédrale, depuis 1357 jusqu'aux premières années du XVe siècle, ont été destinées à être peintes. Des textes précis, plusieurs fois publiés et dont on affecte depuis trop longtemps d'ignorer l'existence, établissent que, le 1er juillet 1387, douze statues de marbre blanc avaient été peintes et dorées par Lorenzo di Bicci, par Jacopo de Cione et Lapo di Bonaccorso. Le 23 mars 1389, Agnolo di Taddeo Gaddi touchait deux florins d'or pour la décoration en couleur des figures de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste. De 1386 à 1394 Lorenzo di Bicci, déjà cité, peint et dore les figures de marbre en haut relief de la Foi, de l'Espérance et de la Charité sur la façade de la Loggia dei Lanzi, etc. Osera-t-on nier, maintenant, l'emploi de la couleur dans la sculpture italienne du XIVe siècle ?

Louis COURAJOD.

*
* *

Le *Corpus Inscriptionum Atticarum*, publié sous les auspices de l'Académie de Berlin, vient de s'enrichir d'un nouveau fascicule comprend toutes les inscriptions attiques antérieures à Euclide, qui ont été découvertes dans la période comprise entre 1877 et 1886. Les découvertes dont l'Acropole d'Athènes a été le théâtre, en enrichissant ce recueil de nombreux textes nouveaux, lui donnent un intérêt tout particulier. Nous signalerons en même temps l'apparition du XIIe volume du *Corpus inscriptionum latinarum ;* il est rédigé par M. O. Hirschfeld et comprend les inscriptions de la *Gaule Narbonaise.*

*
* *

La *Revue archéologique* (janvier-février 1888) contient, sous la signature de M. H. Gaidoz, un *Projet d'inventaire de nos Musées d'archéologie*

gallo-romaine. C'est le relevé bibliographique de tous les catalogues des Musées des villes de province. Cette nomenclature peut rendre de réels services aux érudits qui s'occupent d'archéologie gauloise et gallo-romaine.

*
* *

La fameuse inscription de Gortyne, contenant des textes de loi, découverte en juillet 1884, et sur laquelle ont déjà tant disserté MM. Comparetti, Fabricius, Dareste, Lewy, Bücheler et Zitelmann, Baunack, Kirchhoff, etc., vient d'être de nouveau l'objet d'une étude fort importante par ses conclusions qui paraissent inattaquables : elle est due à M. J. Svoronos (*Bull. de corresp. hellénique*, 1888). L'auteur démontre que la loi de Gortyne, que la plupart des critiques faisaient remonter au VIe siècle avant notre ère, ne saurait être plus ancienne que l'an 450 av. J.-C. Il est question dans ces inscriptions de paiements de dettes ou d'amendes en *chaudrons* (λέβητες) et cette expression a été jusqu'ici une *crux interpretum*. M. Svoronos, qui vient de commencer l'impression d'un livre important sur la numismatique de la Crète, établit que les paiements en question désignent simplement des monnaies de différentes villes crétoises sur lesquelles on voit *en contremarque* l'image d'un *chaudron* (λέβης). Cette contremarque, qu'on rencontre sur les didrachmes de neuf villes et qu'on a prise pour une grenade, avait pour but de rendre commun à ces villes l'usage des monnaies contremarquées, quel qu'en fût l'atelier originaire.

BIBLIOGRAPHIE

59. Becker (H.). Deutsche Maler von Asmus Jakob Carstens bis auf die neuere Zeit in einzelnen Werken kritisch geschildert. Leipzig, G. Reissner, gr. in-8°.

60. Brendel (F.). Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, von den ersten christliche Zeiten bis zur Gegenwart. Leipzig, Matthes, gr. in-8°.

61. Chroust (A.). Untersuchungen über die langobardischen Königs und Herzogs-Urkunden. Graz, in-4°.

62. Codex diplomaticus Silesiæ, herausgegeben vom Vereine für Geschichte und Alterthum Schlesiens. 13° vol. : Schlesiens Münzgeschichte im Mittelalter. 2° partie. Münzgeschichte und Münzbeschreibungen, hrsg. von F. Friedensburg. Breslau, J. Max, in-4°.

63. Corpus inscriptionum latinarum consilio et auctoritate Academiæ litterarum regiæ Borussiæ editum ; 12° vol. (Gallia Narbonensis), edidit O. Hirschfeld. Berlin, Reimer, in-fol.

64. Darembero (Ch.) et Saglio (Edm.). Dictionnaire des antiquités grecques et romaines. Douzième fascicule. Paris, Hachette, in-4°.

Nous annonçons à nos lecteurs, au fur et à mesure de leur publication, les fascicules successifs de cette vaste encyclopédie des sciences archéologiques que M. Saglio dirige avec autant de persévérance que d'érudition. Celui-ci, le douzième, qui ne comprend pas moins de 159 pages, va de DEL jusqu'à DIL. Parmi les articles les plus considérables, nous citerons : *Delia* par M. Homolle ; *Demiopraia*, *Demokratia*, *Demopoietos* par M. Caillemer ; *Demos* par M. Haussoullier ; *Denarius* par Fr. Lenormant ; *Desultor* par M. Saglio ; *Devotio* par M. Bouché-Leclercq ; *Diaitetai* par M. Caillemer ; *Diane* par M. P. Paris, article très développé ; *Dictator* et *Dies* par M. G. Humbert ; *Dii* par C. Jullian ; *Dikastai* et *Dikê* par M. Caillemer ; l'article *Dilectus* termine le fascicule. Les noms des collaborateurs, dont s'est entouré M. Saglio, sont, comme on le voit, des répondants de l'érudition qui préside à la rédaction du dictionnaire. Le hasard de l'ordre alphabétique fait que, dans le présent fascicule, les articles de droit et d'institutions occupent une place prépondérante.

65. Gerhard (E.). Etruskische Spiegel. 5 vol. bearb. von A. Klügmann und G. Körte. 7° livr. Berlin, Reimer, in-4°.

66. Handbücher der alten Geschichte, 1re série, 1re partie. Ægyptische Geschichte von A. Wiedemann. Supplément. Gotha, A. Perthes, gr. in-8°.

67. Handzeichnungen (alte), nach dem verlorenen Kirchenschatz der Saint-Michaelshofkirche zu München. 30 planches en couleur. München, J. Albert, in-fol.

68. Heydemann (H.). Pariser Antiken. Zwölfter hallisches Winckelmannsprogramm. Halle, Niemeyer, in-4°, 1887.

Cette publication est composée d'une suite de notes et d'observations détachées que M. Heydemann, professeur à Halle, a prises et rédigées au cours d'un voyage qu'il fit à Paris en 1883. Il est regrettable qu'à plusieurs reprises, l'auteur se montre *chauvin* plus qu'il ne convient à un homme de science. C'est une faute contre la bienséance qui n'empêche pas, d'ailleurs, le livre d'être rempli d'observations érudites et dont l'intérêt archéologique ne sera méconnu par personne. M. Heydemann parcourt les salles d'antiquités du Musée du Louvre, du Cabinet des médailles, du Musée de Cluny, du Musée des arts

décoratifs, du Musée céramique de Sèvres, les collections privées de MM. le comte Dzialynski (hôtel Lambert), Julien Gréau, C. Lécuyer, E. Piot, J. de Witte, notant, au passage, marbres, bronzes, bijoux, camées, vases peints, terres cuites. Il serait difficile d'analyser un ouvrage composé ainsi d'une série de notes décousues qui, parfois, n'ont que quelques lignes, de même qu'il serait simple d'y relever des erreurs qu'excuse un travail hâtif composé au cours d'un voyage, et mis sous sa forme définitive loin des monuments. Si M. Heydemann ne semble pas très heureux dans ses hypothèses au sujet de la Vénus de Milo et de la statue désignée sous le nom de Germanicus, au Louvre, il a, en revanche, bien raison de douter de l'authenticité du camée Hawkins que Bernoulli a comparé au grand camée du Cabinet de France : je crois qu'on peut même être tout à fait affirmatif sur ce point. M. Heydemann croit que l'Héraclès Oppermann est une statuette de style attique comme l'a soutenu déjà Fr. Lenormant ; cette opinion n'est pas plus certaine que celle de Friederichs et de Rayet, qui ont voulu y reconnaître une réduction de l'Héraclès d'Onatas. Je remarque ici que M. Heydemann donne une très mauvaise reproduction héliotypique de la planche de Rayet, bien qu'il dise à deux reprises n'avoir pas eu l'ouvrage entre les mains. Au surplus, je ne veux pas chercher querelle à M. Heydemann sur des points de détail ; n'ayant pour but, ici, que de signaler l'intérêt de sa publication, je remarquerai surtout ses notes sur les vases peints : ce sont les plus développées et les plus importantes, et l'auteur y rectifie particulièrement de nombreuses lectures d'inscriptions et même de noms d'artistes oubliés ou mal lus par Klein.

E. B.

69. Lübke (W.). Geschichte der deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart. Stuttgart, Ebner et Seubert, gr. in-8°.

70. Lutsch (H.). Verzeichniss der Kunstdenkmäler der Prov. Schlesien. Breslau, Korn, gr. in-8°.

71. Mühle (W. von der). Der Dom zu Köln, die Rosstrappe, Fata Morgana. Halle, Schluter, in-12.

72. Pfeiffer (F.-X.). Der Dom zu Köln, gegrundet 1248, vollendet 1880 ; seine logisch-mathematische Gesetzmassigkeit und sein Verhaltniss zu den beruhmtesten Bauwerken der Welt. Cologne, Boisserée, gr. in 8°.

73. Podschiwalow (A.-M.). Monnaies des rois du Bosphore Cimmérien. Fascicule 1er. Dynasties des Spartocides et des Achéménides (Eupator I). Moscou, 1887, in-4°, 22 p. vignettes, 1 tableau et deux planches photographiées.

M. Podschiwalow, très frappé des lacunes considérables que présente la numismatique si intéressante des rois du Bosphore Cimmérien et des nombreuses notions erronées qui ont encore cours à son sujet dans la science, a entrepris de publier à nouveau les monnaies de ces diverses dynasties en s'aidant tant des travaux antérieurs de MM. Koehne, Sibirsky, Bouratshkow, Oreschnikow et autres, que des documents nouveaux, des inscriptions surtout que l'on retrouve sur le sol criméen. « Ces inscriptions, dit-il, introduisent dans l'étude de la numismatique du Bosphore un si grand nombre de données nouvelles qu'à l'époque actuelle la classification des rois doit différer en tous points de celle admise par la majorité des numismates de 1850-1860. »

M. Podschiwalow divise son travail en trois fascicules. Le premier que j'ai sous les yeux embrasse l'époque de deux dynasties royales : les Spartocides et les Achéménides (jusqu'aux descendants de Mithradate Eupator) ; le deuxième contiendra la suite de la dynastie des Achéménides jusqu'au roi qu'on désigne sous le nom de Rhescouporis I ; la période comprise entre le règne de ce Rhescouporis I et la chute du royaume du Bosphore formera le sujet du troisième fascicule.

Le premier fascicule contient donc, outre une introduction, la description et l'étude des monnaies des Spartocides, c'est-à-dire des rois Pairisades III, Spartokos IV, Pairisades IV, Leukon II et III, Pairisades V et VI, plus celles de l'Achéménide Mithradate VI, sous le nom d'Eupator I, 96 (?) à 63 av. J.-C. Chemin faisant, l'auteur présente plusieurs rectifications importantes et quelques attributions nouvelles dont il convient de lui laisser la responsabilité. Il a eu à sa disposition de très nombreuses monnaies et a mis à contribution les principaux cabinets russes et étrangers. Son travail est rédigé avec grand soin. Pour le seul Eupator, vingt et un types monétaires sont décrits. Le fascicule se termine par un tableau comparatif des diverses conclusions obtenues par l'auteur et les divers écrivains précédents « concernant l'ordre chronologique du gouvernement des archontes-rois (principalement suivant Diodore) et des rois du Bosphore Cimmérien, » conclusions basées sur l'étude des monnaies et des inscriptions.

Les monnaies décrites sont figurées dans des vignettes fort soigneusement gravées et sur deux belles planches photographiques.

G. S.

74. Prel (C. du). Die Mystik der alten Griechen. Leipzig, E. Günther, gr. in-8°.

75. Rayet (Olivier) et Collignon (Maxime). Histoire de la céramique grecque. Paris, Decaux, gr. in-8°, 1888, avec gravures et planches hors texte.

Bien que le titre de cet ouvrage porte deux noms d'auteurs, il n'est pas le fruit d'une collaboration régulière, et il n'a pas été écrit par deux savants qui se seraient concertés pour mettre simultanément en commun leurs efforts et leur expérience. Le premier seul, Olivier Rayet, avait conçu l'idée du livre : il y travailla longtemps avec ardeur et il paraissait le considérer comme son œuvre de prédilection. Enlevé inopinément à ses études et à l'affection des siens, dans la force de l'âge et toute la maturité du talent, il ne put rédiger et faire imprimer que la moitié de cette histoire de la céramique grecque. Un autre dut se charger de mener l'œuvre à bonne fin. Nul ne pouvait s'acquitter de cette tâche difficile mieux que M. Maxime Collignon qui a écrit, outre l'*Introduction* et le chapitre X, les chapitres XIV à XXII.

Il y a quelque cinquante ans, les archéologues de l'école de Gerhard, de Panofka, de Ch. Lenormant, de M. de Witte, se préoccupaient exclusivement de l'interprétation mythologique des scènes figurées sur les vases peints ; aujourd'hui, les savants de la nouvelle école ont fait passer au second plan cette préoccupation, pour s'occuper surtout de l'histoire de la technique et du style des vases grecs, de leur classement chronologique et géographique, des différentes écoles de céramistes. Tel est le caractère original du livre de MM. Rayet et Collignon, comme aussi de la grande publication de MM. Dumont et Pottier, *Les céramiques de la Grèce propre*. Après une introduction consacrée aux détails techniques de la fabrication, tels que la préparation de la pâte céramique, l'organisation de l'atelier du potier, les procédés matériels de la peinture et de la cuisson des vases, détails auxquels nous font assister, pour ainsi dire, les peintures des plaques votives trouvées à Corinthe, MM. Rayet et Collignon étudient, dans un premier chapitre, les essais primitifs de la céramique grecque révélés par les monuments découverts dans la Troade, à Santorin, à Ialysos, à Mycènes, à Spata, à Cnossus. Après ces essais dont l'ornementation est encore enfantine, pour ainsi dire, viennent chronologiquement les vases à décor géométrique et ceux dont l'ornementation est formée de zones superposées de figures : scènes de funérailles, navires, cavaliers, animaux, etc. On n'est pas encore bien fixé sur l'origine de ce procédé décoratif; tandis que les uns, comme Conze, Brunn, Hirschfeld, se prononcent pour l'origine exclusivement aryenne; d'autres, comme Helbig et Dumont, opinent pour l'origine assyrienne et orientale. M. Rayet combat vivement cette dernière thèse ; il se prononce même contre l'opinion de ceux qui proposent d'attribuer aux Cariens l'invention du décor géométrique. Selon lui, c'est sur le sol même de la Grèce et parmi les couches de populations aryennes qui se sont succédé dans ce pays, qu'a été inventé le genre de décoration dont nous parlons. Je doute, pour ma part, que les découvertes de l'avenir en Orient permettent d'être toujours aussi absolu : les monuments cypriotes paraissent, dès aujourd'hui, protester contre cette théorie. Cela, d'ailleurs, hâtons-nous de le dire, n'empêche pas M. Rayet de reconnaître l'influence que l'art égypto-phénicien a eue sur les produits céramiques de la côte ionienne, de la mer Égée, de Milo, de Rhodes et particulièrement de la Béotie et de Corinthe. Les caractères de la céramique, dite corinthienne, sont particulièrement bien mis en lumière, et après avoir lu le chapitre qui leur est consacré, nous nous expliquons très nettement comment il se fait qu'on trouve le plus souvent ces vases dans les nécropoles de l'Étrurie. Notons, en passant, d'intéressantes remarques sur la coupe d'Arcésilas et le vase François, puis, l'histoire détaillée de la fabrique d'Athènes qui, aux ve et vi^e siècles, supplanta celle de Corinthe et de ses colonies. Nicosthènes qui se rattache à cette école et dont on a soixante-treize échantillons signés, avait probablement son atelier à Cæré ou dans les environs.

Après avoir défini les vases à figures noires, série illustrée des œuvres d'Exékias et d'Amasis, puis les amphores panathénaïques, MM. Rayet et Collignon consacrent un chapitre aux plaques de terre cuite peintes, de style corinthien et athénien, auxquelles on avait jusqu'à ces dernières années, prêté si peu d'attention ; ces plaques, qui sont, pour la plupart, décorées de sujets funéraires, étaient des ex-votos. Les vases à figures rouges, si nombreux, si remarquables par leurs formes aussi élégantes que variées, occupent trois chapitres où sont passés en revue les produits des officines d'Euphronios, Sosias, Brygos, Pamphaios, Macron, Hiéron, Doris, Chachrylion. Puis viennent les vases à fond blanc, parmi lesquels une place à part est faite aux lécythes funéraires attiques. Avec le IVe siècle apparaissent les vases à dorures et à couleurs, les vases ornés de reliefs, les vases en forme de figures, comme les rythons, les vases qui imitent la technique du métal. Les villes riches et populeuses de la Grande Grèce ont des fabriques qui rivalisent avec celles d'Athènes et leur font sur le marché une redoutable concurrence ; les céramographes de Tarente, Cumes, Capoue, traitent des sujets d'origine grecque, mais surtout des sujets bachiques, à tel point que l'on a prétendu que la disparition de la poterie peinte, à figures, a été provoquée par le sénatus-consulte de l'an 186 avant notre ère, qui interdit la célébration des Bacchanales. Mais, comme le remarquent MM. Rayet et Collignon, la décadence de la céramique était déjà sensible dès la fin du IIIe siècle. Peu après, était survenue la seconde guerre punique qui avait bouleversé toute l'Italie méridionale, enfin le sac de Tarente en 209, de sorte qu'en 186, la céramique peinte n'existait réellement plus depuis longtemps.

L'imitation du métal dans la céramique et la poterie moulée forment le sujet d'un chapitre où sont particulièrement passés en revue les produits de l'atelier de Calès (Calvi) signés de Canoleius, Atilius, Retus, Gabinius. Enfin, sont définis les caractères de la poterie dite *samienne* dont le principal atelier était à Arretium (Arezzo). Ces poteries rouges, vernissées et émaillées, inondent l'empire romain et on en retrouve même les procédés techniques dans la poterie gauloise.

Le dernier chapitre traite d'une question toute spéciale et en dehors de la série chronologique que nous venons d'indiquer sommairement : il s'agit de la céramique dans l'architecture. Après avoir rappelé les discussions passionnées qu'a soulevées autrefois la question de la polychromie extérieure des temples grecs, M. Collignon fait venir l'usage de cette polychromie des temples primitifs en bois qu'on était obligé de badigeonner pour les préserver contre les intempéries. On a retrouvé dans les ruines des temples de la Grèce, de la Sicile, de l'Italie méridionale, de remarquables spécimens d'acrotères, d'antéfixes, de chéneaux, de plaques de revêtement en terre cuite et coloriés de couleurs vives, qui prouvent à quel point était répandu l'usage de l'ornementation peinte dans l'architecture antique.

Telles sont, sommairement passées en revue, les matières traitées dans cet important ouvrage qui se distingue, chose rare, à la fois par l'érudition, la clarté de l'exposition et l'élégance du style ; si les illustrations y sont assez peu nombreuses, relativement à l'immensité du champ exploré, du moins celles qui s'y trouvent ont été bien choisies et les dessins, parfois en couleur, en ont été exécutés avec le plus grand soin.

E. BABELON.

PÉRIODIQUES

REVUE ARCHÉOLOGIQUE

JANVIER-FÉVRIER 1888.

Reinach (S.). L'Hermès de Praxitèle (L'auteur conjecture que le groupe trouvé à Olympie, le 8 mai 1877, symbolise l'union conclue en 363 entre les Eléens et les Arcadiens). — Renan (E.). Inscription phénicienne et grecque découverte au Pirée. — Müntz (E.). L'antipape Clément VII. Essai sur l'histoire des arts à Avignon (1er article). — Reinach (S.). Statuette de femme gauloise au Musée britannique. — Deloche (M.). Études sur quelques cachets et anneaux de l'époque mérovingienne (suite). — Cagnat (R.). Note sur une plaque de bronze découverte à Crémone (plaque de l'an 45 de notre ère mentionnant le *princeps praetorii* C. Horatius et la 4e légion *macedonica*). — Revillout (Eug.). Une confrérie égyptienne. — Ormeaux (A. des). Observation sur le mode d'emploi du mors de bronze de Maringen. — Cagnat (R.). Revue des publications épigraphiques relatives à l'antiquité romaine.

Planches. I. L'Hermès de Praxitèle (photogravure). — II-III. Inscription phénicienne et grecque découverte au Pirée. — IV. Mausolée de Clément VII. — V. La Jeanne d'Arc de Chapu (comparée à une femme gauloise du Musée britannique).

MARS-AVRIL 1888.

Villefosse (Héron de). Figurine en terre blanche trouvée à Caudebec-lès-Elbeuf (femme nue, les bras collés au corps, avec une inscription gauloise). — Clermont-Ganneau. Sarcophage de Sidon représentant le mythe de Marsyas (sarcophage gréco-romain d'Hermogénès : le sujet est bien connu, mais le monument est d'une conservation remarquable. Dans sa description, M. Clermont-Ganneau signale à deux reprises « un cippe cravaté d'une bandelette » ; ce n'est autre chose que le carquois et l'arc d'Apollon et d'Artémis). — Muntz (E.). L'antipape Clément VII. Essai sur l'histoire des Arts à Avignon, vers la fin du xve siècle (suite). — Cumont (Frantz). Les dieux éternels des inscriptions latines. — Arbois de Jubainville (d'). Le char de guerre des Celtes dans quelques textes historiques. — Guillemaud (Jacques). Nouvel essai d'interprétation des inscriptions gauloises (suite). — Boilisle (A. de). Contrat de 1581 relatif aux ouvrages de menuiserie de la basse-cour du château de Saint-Germain. — Monceaux (Paul). Fastes éponymiques de la ligue thessalienne : tages et stratèges fédéraux. — Launay (L. de). Histoire géologique de Métélin et de Thasos. — Reinach (S.). Liste des oculistes romains mentionnés sur les cachets. — Cagnat (R.). Revue des publications épigraphiques relatives à l'antiquité romaine.

Planches. VI. Figure en terre blanche trouvée à Caudebec-lès-Elbeuf. — VII-VIII. Sarcophage de Sidon. — IX. Carte de Métélin. — X. Carte de Thasos.

BULLETIN DE CORRESPONDANCE HELLÉNIQUE

DÉCEMBRE 1887.

Paris (P.). Fouilles au temple d'Athéna Cranaia (suite) : les ex-voto. — Radet (G.). Inscriptions de Lydie. I. De Sardes à Thyatire ; II. Thyatire ; III. De Thyatire à Julia Gordus ; IV. De Thyatire à Stratonicée-Hadrianopolis. — Fougères (G.). Rapport sur les fouilles de Mantinée.

Planches. III, IV, V. Terres cuites d'Élatée.

JANVIER-FÉVRIER 1888.

Foucart (P.). Décret athénien du vie siècle. — Cousin (G.) et Diehl (Ch.). Inscriptions de Mylasa. — Paris (P.). Fouilles au temple d'Athéna Cranaia (suite). — Lechat (H.) et Radet (G.). Note sur deux proconsuls de la province d'Asie. — Schatschoukareff (Al.). Archontes athéniens du iiie siècle. — Deschamps (G.). Inscriptions du temple de Zeus Panamaros. — Fougères (G.). Bas-relief de Mantinée : Apollon, Marsyas et les Muses. — Mylonas (K.-D.). Inscriptions de l'Acropole d'Athènes.

Planches. I, II, III. Bas-relief de Mantinée : Apollon, Marsyas et les Muses.

L'Administrateur-Gérant,

S. COHN.

MACON, IMP. TYP. ET LITH. PROTAT FRÈRES

CHRONIQUE

ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

SÉANCE DU 23 MARS.

M. Edmond LE BLANT envoie la description d'une coupe de verre découverte en 1880 à Sambuca Zabut, province de Girgenti (Sicile); elle a été trouvée dans un sarcophage chrétien avec des monnaies du IVe siècle. Elle est décorée de figures gravées et rehaussées d'or représentant la résurrection de Lazare. M. Le Blant signale en outre un vase à figures rouges sur fond noir provenant d'Orvieto et représentant Hercule arrachant les vignes de Sylée, roi de Lydie.

M. Alexandre BERTRAND communique un travail de M. Abel Maitre sur certaines formes des épées en bronze. Dans les épées à soie plate et à crans, M. Maitre croit reconnaître un modèle qui, à l'origine, a dû être imité de l'arme du squale-scie dont les naturels de la Nouvelle-Calédonie se servent encore comme d'une épée.

SÉANCE DU 6 AVRIL.

M. MASPÉRO donne des détails sur les travaux de la mission archéologique française au Caire et en particulier sur les documents recueillis à Philæ, dernier asile du paganisme en Egypte, par MM. Benédilte et Baillet.

SÉANCE DU 27 AVRIL.

M. Edmond LE BLANT adresse à l'Académie la photographie et la description d'un bas-relief antique de Rome sur lequel est représenté le sacrifice d'Abraham.

M. Alexandre BERTRAND transmet les renseignements qui lui ont été envoyés par M. Paul du Châtellier au sujet des fouilles d'un tumulus exploré à Ker-huella, commune de Landivisiau (Finistère). Ce tumulus renfermait, avec les restes d'une sépulture à incinération, une épée de bronze et deux poignards.

SÉANCE DU 11 MAI.

M. Edmond LE BLANT adresse à l'Académie de nouveaux détails sur les fouilles entreprises par le R. P. Dom Germano dans le sous-sol de de l'église des saints Jean et Paul, sur le mont Célius.

SÉANCE DU 1er JUIN.

M. DE MAS LATRIE signale à l'Académie deux monuments du moyen-âge récemment découverts à Chypre : l'un est le tombeau du fils du roi Hugues IV de Lusignan, l'autre celui d'Adam d'Antioche, maréchal du royaume de Chypre au XIIIe siècle.

SÉANCE DU 8 JUIN.

M. le Dr CARTON envoie la copie d'un certain nombre d'inscriptions relevées par lui en Afrique.

M. DELOCHE donne des renseignements sur l'état d'avancement des fouilles des arènes de la rue Monge. Le déblaiement de la scène est terminé et on a décidé de mettre au jour la partie où se trouvaient les gradins des spectateurs.

SÉANCE DU 16 JUIN.

M. DE VOGUÉ communique à l'Académie un rapport de M. V. Waille sur les fouilles de Cherchell et les thermes construits à l'époque de Caracalla qu'on y a découverts. Il signale ensuite l'importance des fouilles exécutées par M. Duthoit à Thimyad, fouilles qui ont mis au jour tout un quartier d'une ville romaine.

M. A. NICAISE met sous les yeux de l'Académie une collection d'épingles à cheveux en os, provenant de la nécropole romaine de Saint-Just à Lyon.

SÉANCE DU 22 JUIN

M. RAVAISSON présente le moulage d'une tête de marbre du Musée du Louvre, qui a passé à tort jusqu'ici pour un Ptolémée. C'est en réalité une copie de la tête du Diadumène en bronze de Polyclète. Une reproduction en marbre du torse de la même statue est aussi au Louvre.

L'ensemble de l'œuvre n'est connu que par une copie trouvée à Vaison et qui est aujourd'hui conservée au British Museum.

M. Georges Perrot signale, d'après un renseignement qui lui a été transmis par M. Guillaume, un chapiteau récemment découvert à Epidaure sur l'emplacement d'un temple construit par Polyclète, qui était à la fois architecte et sculpteur. Le chapiteau serait peut-être de Polyclète lui-même.

M. Georges Perrot annonce que la veuve de M. Rayet vient de déposer à la bibliothèque de l'Institut la collection des estampages d'inscriptions grecques recueillies par son mari.

SÉANCE DU 29 JUIN.

M. Ravaisson lit un mémoire sur le Diadumène et le Doryphore de Polyclète, dont les originaux sont perdus; il signale les copies ou les imitations qui en subsistent et suppose que ces deux figures représentaient les génies de la Mort et du Sommeil.

SÉANCE DU 6 JUILLET 1887.

M. Clermont-Ganneau envoie la copie d'un fragment d'inscription française au XIIIe siècle récemment découvert à Saint-Jean-d'Acre. On y distingue le nom de Hugues Revel qui fut, entre les années 1258 et 1273, grand-maître de l'ordre de l'Hôpital et qui mourut en 1278.

M. Ravaisson présente le moulage d'un torse du Musée du Louvre dans lequel il reconnaît une reproduction du Diadumène de Polyclète.

SÉANCE DU 13 JUILLET.

M. d'Arbois de Jubainville communique une note intitulée : *De l'emploi des bijoux et de l'argenterie comme prix d'achat en Irlande dans le haut Moyen-Age*. M. Alexandre Bertrand a signalé à son attention un bracelet d'or qui paraît trop lourd pour avoir été porté; on pense qu'il avait été fondu pour servir de monnaie. Un manuscrit irlandais du IXe siècle contient la notice d'une vente où le prix d'achat comprend : un collier du poids de trois onces, une roue d'or et une tasse d'argent. Cet acte est antérieur à l'introduction du monnayage en Irlande, mais postérieur à l'époque où les prix de vente consistaient en femmes esclaves et en bêtes à cornes.

M. Théodore Reinach lit un mémoire intitulé : *Les stratèges sur les monnaies d'Athènes*. Les monnaies d'Athènes du nouveau style du IVe au Ier siècle avant notre ère portent des noms de magistrats dans lesquels on a voulu reconnaître soit des archontes, soit des officiers monétaires. M. Reinach est d'avis que ce sont les noms des deux premiers stratèges d'Athènes.

SÉANCE DU 20 JUILLET.

M. de la Blanchère présente des observations sur une inscription des thermes d'Orléansville qui est ainsi conçue : « *Siliqua frequens fovea mea membra lavacro*. » On a supposé que le mot *Siliqua* était un nom propre, peut-être le nom d'une source. M. de La Blanchère pense que le mot *Siliqua* désignait ces bassins ou ces baignoires en forme de gousse que l'on trouve si fréquemment dans les thermes romains d'Afrique.

M. Héron de Villefosse présente la photographie d'une belle tête en bronze qui vient d'être découverte à Lezoux (Puy-de-Dôme) par M. le Dr Plicque. C'est une tête barbue surmontée de deux courtes cornes, analogues à celles d'un jeune taureau. C'est probablement l'image d'un fleuve divinisé.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE

SÉANCE DU 4 JUILLET.

M. Letaille présente des photographies de sculptures de l'époque romaine, récemment découvertes à Philippeville.

M. Babelon commence la lecture d'un mémoire sur les monnaies d'or d'Athènes.

M. Vauville communique une étude sur l'oppidum gaulois de Saint-Thomas (Aisne).

M. de Villefosse communique des notes sur des inscriptions de Ténès, recueillies dans la correspondance de Berbrugger; il annonce ensuite la découverte d'un certain nombre d'objets antiques au fond d'un puits romain à Néris.

M. Mowat présente une plaque de bronze trouvée au Hiéraple, près Saint-Avold. C'est une tablette votive percée de trous. M. Mowat pense que dans ces trous étaient serties des médailles représentant les divers membres de la famille impériale en l'honneur de laquelle la tablette était dédiée.

SÉANCE DU 11 JUILLET.

M. l'abbé Pierrot-Deseilligny présente, de la part de M. l'abbé Sauvage, un dessin sur parchemin, du XVIe siècle, qui semble avoir rapport à des projets de flèche pour la cathédrale de Rouen.

M. Babelon continue la lecture de son mémoire sur les monnaies d'or d'Athènes.

M. Gaidoz présente le dessin d'une pince à chiens, objet qui servait aux sacristains du pays de Galles à saisir les chiens et à les expulser de l'église quand ils s'y conduisaient mal.

M. Courajod communique la photographie de pièces d'orfèvrerie d'église, conservées au Musée de Copenhague et datées de 1333. C'est le plus ancien spécimen daté d'émail translucide.

M. Durrieu signale une miniature d'un manuscrit exécuté à Paris entre 1401 et 1404; on y voit un atelier de peinture où l'artiste est occupé à polychromer une statue.

M. Blanchet communique un dessin inédit du XVIIIe siècle, qui est la copie d'un bas-relief de Toul, représentant le dieu au marteau.

M. Vauvillé lit un mémoire sur l'oppidum gaulois de Martigny-l'Engrain (Aisne) et un autre sur le camp d'Epagny, dans le même département.

Séance du 18 juillet.

M. Babelon présente une améthyste gravée, de style grec, du Cabinet des Médailles, signée du nom de Pamphile, et représentant la tête de Méduse.

M. Mowat communique un dessin d'une tessère en bronze, également du Cabinet des Médailles, portant le nom *Uxellus*, qui est celui d'un dieu gaulois. Ce nom s'est déjà rencontré dans une inscription d'Hyères, et sous la forme Uxellimus, dans une inscription de Norique, où M. Gaidoz l'avait signalé, il y a trois ans, comme celui d'une divinité gauloise.

BIBLIOGRAPHIE

76. Brutails (J.-A.). Monographie de la cathédrale et du cloître d'Elne. Perpignan, 1887, in-8°.

La cathédrale d'Elne, placée sous le vocable de sainte Eulalie, a été édifiée au XIe siècle; en 1042, on travaillait déjà à sa construction; en 1069, l'église était livrée au culte; toutefois les travaux ne devaient pas être terminés. L'incendie d'Elne par les troupes de Philippe le Hardi endommagea la cathédrale. Au XIVe siècle, les évêques d'Elne voulurent remplacer le sanctuaire par un chœur de style gothique; les travaux, commencés dans ce but, ne furent pas achevés. La cathédrale d'Elne a la forme d'une basilique à trois nefs sans transept; la nef est terminée par une abside, les bas-côtés par des absidioles. La voûte en berceau qui recouvre la nef est épaulée par des voûtes latérales en quart de cercle; la nef n'a ni triforium, ni fenêtres latérales. Des chapelles furent construites, au XIVe siècle, le long du bas-côté du sud. L'existence du cloître a empêché de faire subir au bas-côté nord la même modification. L'extérieur de Sainte-Eulalie d'Elne est pauvre comme celui de toutes les églises de la région; à peine l'abside est-elle ornée de pilastres en grès mal appareillé sur lesquels retombent des fausses arcades. La façade a l'aspect d'une fortification; une ligne de créneaux relie les deux clochers; tel n'était pas le plan primitif; il semble que ce remaniement remonte au milieu du XIIe siècle.

Quant au cloître accolé à la cathédrale, et dont la décoration est si variée et si riche, M. Brutails pense qu'il a été commencé dans la seconde moitié du XIIe siècle; la galerie sud, la seule qui soit intacte, appartient à cette première période; les autres galeries ont été refaites au XIVe siècle.

M. Brutails a réuni dans un chapitre spécial les monuments épigraphiques de la cathédrale et du cloître.

J'exprimerai un regret, c'est que le travail de M. Brutails ne renferme que trois planches : 1° le plan de la cathédrale et du cloître; 2° la coupe transversale de la cathédrale; 3° une planche phototypique représentant cinq colonnes du cloître. Mais la clarté des descriptions de M. Brutails est telle qu'on songe à peine à lui reprocher de n'avoir pas donné un plus grand nombre de dessins. Le mémoire de M. Brutails peut être proposé comme modèle aux archéologues; il se recommande par la critique la plus saine, une connaissance approfondie de l'archéologie française, une méthode d'exposition excellente, un style précis et agréable.

M. PROU.

77. Fontenay (Eugène). Les bijoux anciens et modernes. Préface par M. Victor Champier. Ouvrage illustré de 700 dessins. Paris, Quantin, 1887, gr. in-8° de 520 pages.

Voici un livre qu'une certaine école de critiques pourrait sévèrement juger, et dans lequel les principes mêmes des sciences archéologiques se trouvent assez souvent méconnus. L'auteur, homme de grand savoir, la mémoire pleine de citations, de noms propres, de récits d'événements historiques, ayant presque tout vu, et rempli vingt carnets de notes et croquis, n'a été, malgré ces louables qualités, qu'un curieux passionné auquel a manqué la méthode de l'érudition moderne. On commettrait toutefois une injustice véritable en ne voyant que les défauts archéologiques de l'œuvre de M. Fontenay, qui se rachète et se recommande par des qualités précieuses qu'on chercherait vainement, en revanche, dans les livres des archéologues de profession. Enlevé subitement par la mort, au moment où son livre allait être mis en vente, M. Fontenay a été l'un des plus remarquables fabricants de bijoux de ce siècle. « Artiste éminent, dit M. Champier, il ne s'est pas contenté d'inventer, de dessiner et d'exécuter parfois lui-même, en praticien consommé qu'il était, de véritables chefs-d'œuvre de joaillerie et d'orfèvrerie; il a su unir au savoir technique le plus complet les connaissances théoriques et l'érudition les plus étendues. » De telle sorte que cette histoire des bijoux est écrite par un homme du métier; si elle manque de certaines qualités archéologiques, elle est entourée du pres-

tige d'une expérience personnelle consommée : c'est une qualité qui, à nos yeux, la rend inappréciable pour les archéologues, généralement fort ignorants de la technique des monuments dont ils dissertent.

L'archéologie et l'étude comparative des objets de parure a été trop négligée jusqu'ici pour que nous n'insistions pas particulièrement sur les mérites de l'œuvre de M. Fontenay. A toutes les époques et chez tous les peuples, le corps humain a été couvert de parures, de la tête aux pieds, et nulle série de monuments n'offre plus de variétés capricieuses, n'a exigé plus de patience et d'habileté technique. Nous nous arrêtons parfois pour contempler ces petits chefs-d'œuvre sous les vitrines de nos Musées, on en signale de temps à autre dans les comptes rendus de fouilles, on en reproduit de loin en loin dans les recueils archéologiques, dans les histoires de l'art. N'y a-t-il donc pas moyen de classer ces menus objets comme on classe les produits de la grande sculpture? ne peut-on suivre dans ces délicats monuments les progrès de l'art, et caractériser par eux une époque, un pays? M. Fontenay, en entreprenant cette œuvre au point de vue technique, a ouvert la voie aux archéologues, et les résultats auxquels il est parvenu, en tant que praticien érudit, sont de la bonne et de la vraie science.

Son premier chapitre est consacré à un aperçu général sur la bijouterie des anciens et des modernes, sur les formes données aux bijoux des diverses périodes de l'histoire, sur les métaux employés dans la bijouterie de tous les âges. A partir du deuxième chapitre, l'auteur s'attache séparément à chacune des différentes espèces de bijoux, étudiant à travers les siècles, depuis les antiques civilisations orientales jusqu'à nos jours, les transformations multiples de chacune de ces espèces; ce sont : les bagues, les anneaux et pendants d'oreilles, les anneaux de cheveux, les pendants de tempes, les colliers et pendants de cou, les bracelets, les broches et fibules, les ornements cousus, les coiffures, diadèmes, peignes, épingles de cheveux, enseignes de chaperons, ceintures, breloques, châtelaines. Un dernier chapitre, intitulé *Outils et procédés*, passe en revue les instruments et procédés qui ont dû servir à la fabrication des bijoux de l'âge de pierre, le marteau, l'enclume, le stylet et le creuset de pierre; les instruments et procédés de la période historique, le marteau, l'enclume, les tenailles, le stylet ou ciselet ou petit ciseau à froid; la bouterolle, le fourneau, le creuset, la filière, le poinçon, la matrice, le burin et l'échoppe, le moulage, le foret, la lime, le chalumeau, la soudure, le borax et la lampe à souder, le laminoir, les tenailles à coulant, l'or, l'émail, le niello, enfin l'atelier et les moyens mécaniques. Il n'est pas un archéologue qui ne lise avec intérêt et profit tous ces détails techniques qui, souvent, seront pour lui une révélation.

L'érudition la plus sévère trouve donc son compte dans cet ouvrage d'un praticien qui aurait écrit un livre parfait s'il se fût adjoint comme collaborateur un professeur d'archéologie. Si l'archéologue peut, à certains points de vue, se trouver désorienté en voyant qu'il est parlé en même temps d'un bijou assyrien, d'un bijou grec ou étrusque et de ceux qu'on peut voir dans les galeries du Palais-Royal; s'il s'insurge et se récrie quand l'auteur, sur la foi d'un gardien de Musée, baptise étrusques ou phéniciens des monuments qui sont manifestement grecs ou romains, il constatera néanmoins avec intérêt ces rapprochements entre les formes préférées des anciens et des modernes, entre les procédés techniques des artistes grecs et ceux de la Renaissance. M. Champier, dans son intéressante préface, a donc bien indiqué le véritable caractère du livre de M. Fontenay, en écrivant : « Voici un livre à la fois savant et aimable, qui, à ce rare mérite, joint celui-ci, particulièrement appréciable à l'heure présente : c'est qu'il s'adresse aussi bien aux archéologues qu'aux femmes, aux artistes qu'aux ouvriers de l'industrie, et qu'à tous il est appelé à rendre service. » E. BABELON.

79. Hafner (A.). Chefs-d'œuvre de la peinture suisse sur verre. Berlin, Claesen, in-fol.

80. Jobst et Leisner. Sammlung mittelalterlicher Kunstwerke aus Oesterreich. Vienne, Kende, gr. in-fol. (Livraison-spécimen, 8 planches et une feuille de texte.)

81. Henry (Charles). Lettre à M. le prince Boncompagni sur divers points d'histoire des mathématiques (Extrait du *Bulletino di bibliografia e di storia delle scienze*, t. XX).

Dans cette publication relative à l'histoire des mathématiques chez les Grecs, nous avons relevé quelques points qui ne sont pas étrangers à l'archéologie. M. Ch. Henry signale notamment une interprétation du passage géométrique du *Ménon*, publiée par Woepcke en 1856, restée inconnue des commentateurs et qui offre sans altération du texte la solution de la célèbre difficulté.

Il expose diverses observations critiques relatives à la partie hindoue des *Vorlesungen zur Geschichte der Mathematik* de M. Cantor, et il réfute victorieusement, selon nous, l'opinion récemment émise d'après laquelle les signes planétaires seraient des radicales des cinq classes de l'alphabet d'Açoka.

Il observe que les manuscrits de la géométrie de Boèce 13020, 13955, 14080 de la Bibliothèque nationale de Paris ne renferment pas d'abacus. Enfin, M. Henry reproduit une notation ingénieuse employée dans certains jeux en Pologne, très analogue avec des notations magiques et astrologiques.

Il nous a paru utile de signaler ici ces points spéciaux insérés dans un recueil où ils auraient peu de chance d'être découverts par des archéologues.

82. Lubke (W.). Geschichte der deutschen Kunst, von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart. Stuttgart, Ebner, gr. in-8°.

83. Monceaux (Paul). Le grand temple du Puy-de-Dôme, le Mercure gaulois et l'histoire des Arvernes (Extrait de la *Revue historique*, 1888). Un vol. in-8° de 106 pages.

On se rappelle l'émotion causée en France dans le monde archéologique par la découverte, faite en 1875, d'un temple antique au sommet du Puy-de-Dôme. Les fouilles qui ont été poursuivies depuis lors dans les substructions de l'édifice avec une méthode rigoureuse, ont permis à un architecte de talent, M. Bruyerre, de relever le plan des ruines et des monuments mis au jour. Malheureusement, M. Bruyerre est mort avant d'avoir pu entreprendre la

publication des documents qu'il a rassemblés avec autant de science technique que de zèle éclairé, et tous ces matériaux précieux pour notre archéologie nationale sont demeurés jusqu'ici dans le carton du ministère des Beaux-Arts. Nous espérons fermement que les héritiers de M. Bruyerre ou d'autres ayants droit ne tarderont pas à livrer au public des documents qui intéressent à un si haut degré notre histoire nationale. En attendant, M. Paul Monceaux vient de nous donner un dédommagement en étudiant le grand temple du Puy-de-Dôme plus particulièrement au point de vue historique et mythologique, et c'est son étude curieuse et originale que nous allons brièvement résumer.

Sur le Puy-de-Dôme, dit-il, on a vu régner successivement le dieu Lug des Gaulois, le Mercure arverne des Gallo-Romains, le diable du Moyen-Age. Or, les derniers venus ont hérité des attributs, de la popularité de leurs prédécesseurs. Remontant le cours des siècles et procédant du connu à l'inconnu, M. Paul Monceaux nous dépeint la popularité du diable du Puy-de-Dôme au Moyen-Age, toute la région montagneuse, aujourd'hui encore, portant des noms qui se rapportent au diable, au sabbat, à l'enfer. Le procès de Jeanne Bosdeau, qui fut brûlée vive en 1594 comme ayant pris part au sabbat de la Saint-Jean, nous fait connaître les rites de ces étranges cérémonies où l'on invoquait le diable chaque semaine, le mercredi, jour de Mercure, où l'on parodiait la messe et où l'on faisait tous les métiers de sorcellerie. Au sommet du Puy-de-Dôme, on voyait encore à la fin du XVII[e] siècle une église dédiée à saint Barnabé où l'on se rendait en pèlerinage dans la nuit du 23 au 24 juin, c'est-à-dire la nuit même où le diable tenait ses grandes assises, et à l'aube du jour on apercevait, du haut de la montagne, les silhouettes des démons et des sorciers qui disparaissaient à l'horizon derrière les nuages et la cime des monts. Or, remarque M. Monceaux, les traditions, les rites les plus bizarres cachent toujours un fond de vérité historique. En effet la chapelle de saint Barnabé remplaçait le temple de Mercure dont on a retrouvé des ruines, si considérables que M. Monceaux n'hésite pas à les qualifier de document historique de premier ordre pour l'étude de nos antiquités nationales. D'après les indications que lui a fournies M. Bruyerre, M. Monceaux décrit ce grand temple du Mercure arverne dont la colossale statue de bronze, exécutée par Zénodore, dominait toute la chaîne des montagnes, puis se plaçant à un point de vue plus général, il nous montre le culte de Mercure prépondérant dans toute la Gaule romaine, il énumère ses temples, cite les noms de lieux et rappelle les plus importants des monuments figurés, ex-votos, monnaies, statuettes en bronze et en terre cuite, bas-reliefs qui connaissent à nos yeux l'existence de ce culte signalé déjà par César. Le culte du Mercure arverne s'étendait bien au delà de l'Arvernie; c'était le plus important de tous les Mercures gallo-romains. Après avoir mis en lumière sa physionomie, M. Monceaux dégage nettement les attributs et les particularités qui distinguent le Mercure gallo-romain; s'aidant particulièrement des nombreuses stèles de pierre calcaire conservées dans les Musées de France, il le montre accompagné de *Rosmerta* et au milieu de son cortège de *Matræ* et d'animaux symboliques, le bouc, le serpent, le coq, la tortue.

De l'époque gallo-romaine, M. Monceaux remonte aux Gaulois. Le Mercure gréco-romain fut assimilé, selon lui, à un certain dieu Lug, après la conquête de César, et de ce mélange se forma le Mercure gallo-romain dont le culte aurait succédé à celui de Lug sur le Puy-de-Dôme. Les Irlandais ont conservé le culte de Lug jusqu'à une très basse époque et leurs traditions, étudiées par M. d'Arbois de Jubainville, nous éclairent sur les attributs et le rôle mythologique du dieu gaulois. Lug serait identique au dieu Smer et au dieu Ogmius; ses attributs sont la massue, le coq, le cheval, le corbeau, l'alouette, le serpent à tête de bélier, le bouc ou la chèvre, la vache, la tortue, la corne d'abondance, la bourse; attributs qu'on retrouve à côté du Mercure gallo-romain, de même que la compagne de ce dernier *Rosmerta* et la triade des *Matræ*, figurent sous des noms différents, à côté de Lug, dans les traditions irlandaises. Le grand nombre de noms de localités et de lieux dits des pays celtiques, dans lesquels le nom de *Lug* entre en composition attestent, selon M. Monceaux, l'existence et la popularité de cette divinité. La confédération politique des Arvernes et de leurs clients avait son centre au sommet du Puy-de-Dôme, et c'est la tête du dieu Lug qui paraîtrait sur les monnaies des peuples gaulois confédérés. La grande fête de Lug, au Puy-de-Dôme, se célébrait au solstice d'été, et aujourd'hui encore, dit M. Monceaux, on célèbre à Clermont la foire du solstice d'été et l'on monte ce jour-là au sommet du Puy-de-Dôme, pour y adorer, dans toute sa gloire, Lug, le dieu du crépuscule. Les religions, les circonstances politiques ont pu se modifier à travers les siècles, les maîtres successifs adorés dans le sanctuaire du Puy-de-Dôme se sont transmis sans changement les attributs, le cortège et la popularité du dieu primitif.

La seconde partie de l'étude de M. Monceaux est plus spécialement historique et nous y insisterons moins longuement. L'auteur montre la popularité du dieu Lug chez les Arvernes et chez leurs clients les Cadurci, les Gabali, les Vellavi. Chez tous ces peuples, qu'unissait un même lien religieux et politique, s'était développée une civilisation analogue dont les derniers défenseurs furent Bituit et Vercingétorix. Le pays était couvert d'*oppida*, de bourgades bâties en pierre sèche, et aussi, chose singulière, de villages souterrains entièrement creusés dans le grès, parfois dans la lave, et aménagés avec beaucoup d'art pour les commodités de la vie; on y trouve des monnaies gauloises et les paysans d'aujourd'hui les appellent parfois encore Grottes ou temples des Druides. Cette unité de civilisation de la Gaule centrale s'explique par la prépondérance de Lug, dieu de la fécondité, du commerce et des chemins, l'inventeur des métiers et des arts. Sous la domination romaine, Lug, de dieu guerrier qu'il était à l'origine, devint de plus en plus le protecteur des arts de la paix. Associé au Mercure-Hermès de la Grèce et de Rome, il quitta peu à peu la massue et le cheval pour se contenter du caducée, du pétase à ailerons, des talonnières que lui apporta son confrère. Il continua à protéger la *civitas Arvernorum*, présida à la construction et à l'entretien des routes qu'on ouvre en grand nombre dans les montagnes du centre de la Gaule, guérit les malades qu'on envoie aux stations thermales des gorges de l'Arvernie; dieu de l'industrie, il est invoqué par les

potiers de Lezoux (*Ludosannum*) et des autres centres de fabrication de la céramique gallo-romaine.

Le grand sanctuaire du Puy-de-Dôme reste florissant jusqu'au milieu du IIIe siècle. A cette époque, une bande d'Alamans conduite par Chrocus le détruisit jusqu'aux fondements; le culte seul de Lug-Mercure subsista longtemps encore, battu bientôt en brèche par la diffusion du christianisme. Quand le Christ l'a emporté, Lug-Mercure s'identifie avec le diable, et on le considère au Moyen-Age comme l'inventeur de la magie. Enfin, pour les habitants de l'Auvergne, saint Michel ou saint Georges terrassant le démon, devinrent *Lug terrassant le serpent à tête de bélier*: c'est ainsi que le vieux dieu gaulois aurait pris place dans les légendes chrétiennes de nos pères. Aujourd'hui, conclut M. Monceaux, des ruines, des statuettes, des monnaies, des noms de lieux, des légendes et des superstitions, voilà tout ce qui a survécu au culte et au sanctuaire du dieu arverne. E. Babelon.

84. Müller (W.). Die Theseusmetopen vom Theseion zu Athen in ihrem Verhältniss zur Vasenmalerei. Göttingen, Calvör, gr. in-8°.

85. Piehl (K.). Inscriptions hiéroglyphiques recueillies en Europe et en Egypte, publiées, traduites et commentées. 2e partie, commentaire. Leipzig, Hinrichs, in-4°.

86. Reynen (A.-A.). Un triptyque historique. Anvers, Jos. Dirix, 1887, in-8° de 34 pages.

La plaquette que M. A. Reynen consacre à plusieurs volets peints du Musée de Bruxelles, représentant Philippe le Beau et Jeanne la Folle, est un travail plein de bonne volonté, mais la bonne volonté ne suffit pas toujours pour éclaircir une question délicate, et cette peinture est du nombre. Une série d'hypothèses permettent à M. Reynen de signaler sans aucune hésitation les donateurs des triptyques, le bailli Jacques Van Cats et le bourgmestre C. L. Van Cats, car « l'histoire de la localité ne permet pas d'attribuer la commande à d'autres personnages ».

Il y a des bornes à la licence, dit plus loin l'auteur, cependant, quand il traite la question des peintres, il se laisse entraîner bien loin, si loin même que nous ne pouvons le suivre et reconnaître sur une simple supposition, sans même étudier le faire du maître, Jacques Van Laethem. Les peintres ont une manière qui permet de discuter leurs œuvres! Nous l'abandonnerons encore sur la question de date, qu'il fixe d'après le *ventre* de Jeanne la Folle « enceinte, qui, loin de cacher cet état béni, dont les dames de haut parage — à juste raison — étaient fières au temps jadis, par la pose de la main droite, semble elle-même vouloir montrer qu'elle porte en elle l'espoir de la couronne et du pays! » M. Reynen n'oublie qu'une chose, c'est qu'au XVIe siècle, toutes les femmes ont le ventre en avant, et l'excellente gravure qu'il donne du triptyque ne peut nous faire voir dans le maintien de Jeanne la Folle autre chose que la tenue de toutes les femmes du XVIe siècle allemand dont Aldegraver nous a si bien conservé le type.

Malgré ces critiques, il n'en faut pas moins féliciter M. Reynen d'avoir étudié, commenté et surtout gravé une pièce des plus intéressantes, qui ne manquera pas d'attirer l'attention des archéologues. F. de Mély.

87. Richter (W). Die Spiele der Griechen und Römer, mit Illustrationen. Leipzig, 1887, in-12 de 219 pages.

Cet ouvrage de vulgarisation, rédigé sans notes et sans aucun appareil d'érudition, est un excellent résumé de ce que nous apprennent les témoignages littéraires et les monuments figurés sur les différents jeux des anciens. En France, nous avons, dans le même genre, le livre de Becq de Fouquières, bien insuffisant aujourd'hui. M. Richter a brièvement décrit : les jeux de l'enfance; les exercices du gymnase; le sport et la chasse; le jeu des osselets et des dés au sujet duquel il entre dans des détails particulièrement intéressants; les devinettes et les jeux de société, le cottabos, le trictrac, etc. Un chapitre particulier est consacré à la description de la place des jeux à Olympie, un autre aux jeux olympiques. L'auteur passe ensuite chez les Romains et décrit sommairement les jeux du cirque et de l'amphithéâtre, les naumachies. Enfin l'ouvrage se termine par un aperçu général sur le caractère des jeux chez les Romains. On pourrait trouver que le petit volume de M. Richter pèche surtout par omission, et la liste serait longue des jeux dont il ne souffle mot, des monuments importants qu'il ne cite pas. Mais il faut, au contraire, savoir gré à l'auteur d'avoir su loger beaucoup de choses dans un court espace, et le plaindre d'avoir été renfermé dans un lit de Procuste par son éditeur. V. L.

88. Rossi (Umberto). La patria di Sperandio. Côme, Franchi, 1887, in-8° (Extrait de la *Gazzetta numismatica*).

Revenant sur l'origine du médailleur Sperandio, M. Rossi conteste que cet artiste fût d'origine romaine, bien qu'un document publié il y a quelques années déjà par M. Carlo Malagola paraisse bien décisif. On peut admettre que Sperandio n'était Romain que par ses ancêtres et que lui-même était né à Mantoue, mais il n'en reste pas moins acquis que son père Bartolomeo Savelli était Romain. E. M.

89. Rossi (Umberto). I medaglisti del rinascimento alla corte di Mantova. I. Ermes Flavio de Bonis. Milan, Cogliati, 1888, 16 p. in-8° et pl. (Extr. de la *Rivista italiana di numismatica*).

Les très intéressants documents extraits par M. Rossi des Archives d'Etat de Parme font connaître une partie de la vie d'un artiste padouan de la fin du XVe siècle, que M. Armand, dans ses *Médailleurs italiens*, avait été le premier à signaler. Hermes Flavius de Bonis fut successivement au service du cardinal François de Gonzague et de son frère Louis, évêque de Mantoue; comme tous les artistes de la Renaissance, il fut chargé par son protecteur des besognes les plus diverses : direction de la construction du palais d'Ostiano, chapelle du Saint-Sang à Saint-Pierre de Mantoue, achat de marbres et de bijoux à Venise, surveillance des travaux de Castelgoffredo et de Gazzuolo, moulages d'antiques que l'évêque n'était pas assez riche pour acheter, etc. M. Rossi pense que « l'Alexander Etruscus », représenté sur la seule médaille comme d'Hermès, est probablement un de ces jeunes poëtes comme en renfermaient tant alors les

petites cours d'Italie, poète tout à fait oublié, mais qui a pu avoir son heure de célébrité. En tout cas, il ne peut être question d'y reconnaître Alexandre de Médicis : l'iconographie s'y oppose et il ne semble pas du reste qu'Hermès ait jamais été en relations avec la famille florentine. E. M.

90. Siegel (Die Westfälischen) des Mittelalters, hrsg. vom Verein für Geschichte und Altertumskunde Westfalens. Münster, Regensberg, in-fol.

91. Titelberger von Edelberg. Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. Nouv. édit. 1re livraison, Vienne, W. Braumüller, in-8°.

92. Veckenstedt (E.). Geschichte der griechischen Farbenlehre. Die Farbenunterscheidungsvermögen. Die Farbenbezeichnungen der griech. Epiker von Homer bis Quintus Smyrnaeus. Paderborn, Fr. Schœningh, gr. in-8°.

93. Wœnig (F.). Die Pflanzen im alten Ægypten. Ihre Heimat, Geschichte, Kultur und ihre mannigfache Verwendung, im sozialen Leben, in Kultur, Sitten, Gebräuchen, Medizin, Kunst. Leipzig, W. Friedrich, gr. in-8°.

94. Verzeichniss der Abgüsse nach antike Bildwerken in den akademischen Kunstsammlungen der Universitat Würzburg. Würzburg, Herz, in-8°.

95. Wagner (E.). Die Grundformen der klassischen antiken Baukunst. Karlsruhe, Vielfeld, gr. in-8°.

PÉRIODIQUES

REVUE ARCHÉOLOGIQUE

MAI-JUIN 1888.

Collignon (Max.). Tête en marbre (Dionysos) trouvée à Tralles (Musée de Constantinople). — Deloche (Max.). Études sur quelques cachets et anneaux de l'époque mérovingienne (suite). — La Blanchère (R. de). Carreaux de terre cuite à figures découverts en Afrique. — Maitre (Abel). Cimetière gaulois de Saint-Maur-les-Fossés. — Goutzwiller (Ch.). La Vénus de Mandeure. — Baye (J. de). Les bijoux gothiques de Kertch. — Reinach (S.). Chronique d'Orient. — Cagnat (R.). Revue des publications épigraphiques relatives à l'antiquité romaine.

Planches XI, XII et XIII. Carreaux en terre cuite à figures, découverts en Afrique. — XIV. Tête en marbre trouvée à Tralles (Musée de Constantinople). — XV. Sculptures de Cymé. — XVI. La Vénus de Mandeure.

JUILLET-AOUT 1888.

Mauss (C.). Note sur la méthode employée pour tracer le plan de la mosquée d'Omar et de la rotonde du Saint-Sépulcre, à Jérusalem. — Vaux (Lud. de). Mémoire relatif aux fouilles entreprises par les R. P. Dominicains, dans leur domaine de Saint-Étienne, près la porte de Damas, à Jérusalem. — D'Arbois de Jubainville (H.). La source du Danube chez Hérodote. — Amiaud (A.). Sirpourla, d'après les inscriptions de la collection de Sarzec. — Maitre (A.). Note sur l'origine de certaines formes de l'épée de bronze. — Le Blant (Ed.). Quelques notes d'archéologie sur la chevelure féminine. — Cumont (Frantz). Le culte de Mithra à Edesse.

Planches XVII, XVIII, XIX. Plan de la mosquée d'Omar et de la rotonde du Saint-Sépulcre, à Jérusalem. — XX. Formes de l'épée de bronze. — XXI. Bas-relief gaulois découvert à Toul en 1700 (dessin conservé à la Bibliothèque nationale).

BULLETTINO DELL' INSTITUTO ARCHEOLOGICO GERMANICO

Vol. II, Fasc. IV (1887).

Gamurrini (G.-F.). Dell'arte antichissima in Roma. — Duhn (F. von). La necropoli di Suessula : 1° La commune provenienza da Cuma delle urne di bronzo e delle ciste a cordoni ; 2° Due figure di urne di bronzo ; 3° L'epoca delle urne di bronzo. — Pauli (C.). Inscriptiones clusinae ineditae. — Dessau. Un amico di Cicerone ricordato da un bollo di mattone di Preneste.

Vol. III, Fasc. I (1888).

Barnabei (F.). Di alcune iscrizioni del territorio di Hadria nel Piceno scoperte in monte Giove, nel commune di Cermignano. — Mau (A.). La basilica di Pompei. — Wolters (P.). Das Chalcidicum der Pompeianischen Basilica. — Rossbach (O.). Teller des Sikanos. — Hartwig (P.). Nereide im Vatican. — Mommsen (T.). Tre iscrizioni Puteolane. — Huelsen (Ch.). Miscellanea epigrafica.

VOL. III, FASC. II (1886).

Heydemann (H.). Osservazioni sulla morte di Priamo e di Astianatte. — Wolters (P.). Beitræge zur griechischen Ikonographie. — Mau (A.). Scavi di Pompei. — Huelsen (Ch.). Osservazioni sull' architettura del tempio di Giove Capitolino. — Barbini (A.). Scavi di Grosseto.

JAHRBUCH DES K. DEUTSCHEN ARCHÆOLOGISCHEN INSTITUTS

BAND II. 1887. — VIERTES HEFT.

J. Bœlhau. Eine melische Amphora. — F. Winter. Zur altattischer Kunst. — F. von Duhn. Charonlekythen. — C. Robert. Beitræge zur Erklærung des pergamenischen Telephos-Frieses. — A. Gercke. Apollon der Galliersieger. — F. Kœpp. Giganten in Waffenrüstung. — E. Kuhnert. Eine neue Leukippidenvase. — G. Lœschke. Archaische Niobidenvase.

Planches XII. Melische Amphora. — XIII. Altattischer weiblicher Kopf (trouvée à l'Acropole d'Athènes). — XIV. Weiblicher Kopf vom weigheschenke des Euthydikos (Acropole d'Athènes).

Vignettes : Von der Rückseite der melischen Amphora. Gewandsaum vom Weihgeschenke des Euthydikos. — Bruchstück vom Weihgeschenke des Euthydikos. — Weihinschrift des Euthydikos. — Zur Gesichtstheilung. — Scherben einer Schale (des Duris?). — Apollon, Statue und Vasenbild. — Männlicher Kopf, Statue und Vasenbild. — Von einer Lekythos aus Eretria. — Bestrafung der Auge, Relief. — Telephos und Auge im Brautgemach, Relief. — Telephos mit Orestes am Altare, Relief. — Verwundung des Telephos, Relief. — Telephos, und die Achaeerfürsten beim Mahle, Relief. — Hera im Kampfe am Kaikos, Relief. — Heloros und Aktaios im Kampfe am Kaikos, Relief.

BAND III. ERSTES HEFT 1888.

A. Senz. Grabmal der Julier zu Saint-Remy. — E. Hubner. Bildwerke des Grabmals der Julier. — K. Kekulé. Statue in der Glyptothek zu München. — C. Robert. Zur Erklærung des pergamenischen Telephos-Frieses. — F. Winter. Thetisvase des Euphronios. — O. Kern. Zu den Paliadenreliefs. A. — Furtwængler. Eine Eros und Psyche-Gemme.

Planches I. Statue in der Glyptotheck zu München. — II. Bruchstücke einer Trinkschale aus Athen.

ZWEITES HEFT 1888.

C. Robert. Zur Erklærung des pergamenischen Telephos-Frieses. — A. Furtwængler. Über die Gemmen mit Kunstlerinschriften. — Em. Lœwy. Schale der Sammlung Faina in Orvieto (mit Anhang von Cecil Smith). — H. Heydemann. Zu Berliner Antiken. — Chr. Belger. Die Verwendung des sterbenden Galliers.

Planches. III. Gemmen mit Kunstlerinschriften im Berliner Museum. — IV. Schale der Sammlung Faina in Orvieto.

DRITTES HEFT 1888.

G. Treu. Anordnung des Westgiebels am Olympischen Zeustempel. — G. Loeschke. Relief aus Messene. — Ad. Furtwængler. Ueber die Gemmen mit Kunstlerinschriften. — A. Michaelis. Nochmals die Peliadenreliefs. — F. von Duhn. Abschiedsdarstellung auf einer Hydria in Karlsruhe. — O. Kern. Die Pharmakeutriai am Kypseloskasten. — Ad. Michaelis. Demosthenes Epibomios. — Erwerbungen des Bristish Museum (d'après le rapport de M. Murray). — Erwerbungen der K. Museen zu Berlin (Puchstein et Furtwængler).

Planches V et VI. Westgiebelgruppe des Olympischen Zeustempels, reconstruirt. — VII. Relief aus Messene im Louvre. — VIII. Gemmen mit Kunstlerinschriften in verschiedenen Sammlungen.

L'Administrateur-Gérant,

S. COHN.

MACON, IMP. TYP. ET LITH. PROTAT FRÈRES

CHRONIQUE

ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

SÉANCE DU 3 AOUT.

M. Edmond LE BLANT communique des remarques sur des inscriptions rapportées dans la vie de saint Didier, évêque de Cahors. Elles figuraient sur des vases donnés par cet évêque (629 à 652 ou 653) à son église cathédrale.

M. Philippe BERGER met sous les yeux des membres de l'Académie une rondelle de plomb qui lui a été communiquée par M. de la Blanchère; elle a été trouvée dans une tombe romaine à Bulla Regia, en Afrique, par le docteur Carton. Elle est couverte de caractères qui paraissent phéniciens, mais on ne peut en démêler le sens exact. Peut-être celui qui les a tracés en ignorait-il lui-même la signification et il est possible qu'il leur ait seulement attribué un caractère magique. Ce qui, en admettant cette hypothèse, se serait passé pour le phénicien en Afrique, s'est du reste passé pour l'hébreu au Moyen-Age.

SÉANCE DU 17 AOUT.

M. EDON, professeur au Lycée Henri IV, propose une nouvelle interprétation d'une ancienne inscription latine, gravée sur une plaque de bronze, qui fait partie de la collection Torlonia. Cette inscription a été trouvée en 1877 dans le lac Fucin, et les epigraphistes n'ont pu se mettre d'accord sur son interprétation; d'après M. Edon, il faut la lire et la traduire ainsi :

CA(*e*)SO CANTOVIOS A DRVE(*atiad*) CLANV(*m*) CEIP(*it*)
APVD FINEM E(*xtremom*) SALICON. EN VRBID
CASONTONIO(*s*) SOCIEQVE DONOM ATOLER(*ont*) PACTI
A(*iris*) PRO L(*ectio*)NIBVS M(*ile*) A(*seis*) ET SES(*centos*)

« Ceson Cantovius prit, par le côté qui regarde la Durance, Glanum, à l'extrémité du territoire des Salices. Dans la ville, Casantonios et ses compagnons apportèrent comme récompense (à Cantovius), sur la somme promise en présence des légions, 1600 as. »

Selon M. Edon, Cantovius était un soldat Marse au service de Rome; il faisait partie d'un détachement de 300 cavaliers que Scipion envoya en reconnaissance le long du Rhône à l'époque où Annibal passa ce fleuve (218 av. J.-C.). Glanum est aujourd'hui Saint-Rémy, près du confluent du Rhône et de la Durance, et cette ville appartenait aux Salices ou Salyes, peuple gaulois ennemi de la cité grecque de Marseille; Casantonios et ses compagnons appartenaient sans doute à cette dernière cité.

MM. BOISSIER, DE VILLEFOSSE et DELOCHE font des réserves sur cette explication.

M. DE VILLEFOSSE présente de la part de M. Berthomieu, conservateur du Musée de Narbonne, la copie d'une inscription milliaire de Tétricus, trouvée entre Narbonne et Carcassonne, et, de la part de M. de la Martinière, les estampages de douze inscriptions découvertes au Maroc dans les ruines de Volubilis. Il communique aussi, de la part de M. l'abbé Le Louet, les copies des deux inscriptions trouvées à Rome, dans les ruines de la basilique de Saint-Valentin, en dehors de la Porte du Peuple.

SÉANCE DU 24 AOUT.

M. CLERMONT-GANNEAU adresse à l'Académie une lettre au sujet de carreaux de terre cuite découverts en Tunisie; dans ces monuments, qui ont déjà fait l'objet d'une communication de M. de la Blanchère, il reconnaît une représentation de *Pégase soigné par les nymphes ou naïades*.

Dans une autre lettre, il complète la lecture d'une inscription française de Saint-Jean-d'Acre, du XIIIe siècle, qu'il avait signalée précédemment.

Cette inscription, très mutilée, mentionne Hugues Revel, grand-maître des Hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem, et Josseaume Destornel, commandeur du même ordre.

M. A. de Barthélemy lit un mémoire de M. L. Blancard intitulé : *Un millarès inédit d'Arcadius; étude sur les millarès de Constantin et d'Arcadius*. Le millarès est une monnaie créée par Constantin, valant le sixième du sou d'or; il n'a aucun rapport avec les millarès byzantins ou musulmans frappés au Moyen-Age.

M. Salomon Reinach communique une étude sur les antiquités découvertes par lui au théâtre de Délos en 1882; il signale une dédicace à Dionysos et aux Muses faite par un poète dramatique athénien, Dionysos, fils de Demetrios, qui avait remporté le prix au concours des tragédies et des drames satyriques; il mentionne aussi une série de dessins à la pointe exécutés par les spectateurs du théâtre.

Séance du 7 septembre.

M. Edmond Le Blant lit un mémoire intitulé : *Quelques notes d'archéologie sur la chevelure féminine.*

M. Héron de Villefosse communique une inscription dédicatoire à Mithra, découverte à Césarée de Cappadoce par un missionnaire français, le P. Brunel, et transmise par le P. Brücker; et deux fragments d'inscriptions trouvés à Boulogne-sur-Mer, relatifs à un officier qui avait servi dans la flotte de Bretagne, *Classis britannica*.

Séance du 21 septembre.

M. Edmond Le Blant communique le texte d'une inscription grecque gravée sur une urne de marbre qui vient d'être découverte près de Sinogaglia, sur la rive droite de la Misa. Cette inscription est ainsi conçue :

ΘΕΟΙϹ·ΚΑΤΑΧΘΟΝΙ
Α·Π ΚΕΛΕΡ·ΜΑ
ΤΗΙΛΙΑ·ϹΥΝΒΙΩ
ΜΝΗΜΗϹ·ΕΝΕΚΑ

M. Casati lit une notice sur les musées étrusques récemment formés en Italie : Chiusi, Pérouse, Corneto, Viterbe.

Séance du 5 octobre.

M. Gaston Boissier annonce une découverte faite par M. Holleaux, chargé de cours à la Faculté des lettres de Lyon, envoyé en mission archéologique en Béotie : il s'agit d'une stèle de marbre offrant le texte officiel et complet du discours prononcé par Néron aux jeux Isthmiques, quand il rendit la liberté aux Grecs.

Séance du 19 octobre.

M. le Dr Carton adresse à l'Académie une note sur un miroir antique découvert en Tunisie dans les ruines de Bulla Regia.

M. Robert de Lasteyrie communique un mémoire sur l'église de Saint-Quinin, à Vaison, qui a passé autrefois pour une construction romaine. On la regarde généralement aujourd'hui comme une œuvre soit mérovingienne, soit carolingienne. M. de Lasteyrie établit que cette église a été bâtie seulement à la fin du XIe ou au commencement du XIIe siècle. Au contraire, il reconnaît dans l'ancienne cathédrale de Vaison quelques parties qui appartiennent à l'époque carolingienne, à l'an 910 environ.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE

Séance du 7 novembre.

M. Mowat présente l'estampage d'une inscription mérovingienne fausse du Musée de Saint-Quentin qui porte une date ainsi exprimée : *anno sexto centesimo*. MM. Le Blant et de Lasteyrie déclarent que ce monument est certainement apocryphe.

M. de Laigue lit une note sur des inscriptions romaines trouvées à Néris.

M. l'abbé Thédenat communique une inscription latine trouvée à Louqsor, qui prouve que, sous Constantin, la Thébaïde était divisée en deux provinces.

M. le marquis de Fayolle écrit pour signaler une marque en forme de main, tracée au fer rouge sur le revers d'un tableau de l'école de peinture d'Anvers. Cette marque a été déjà signalée sur d'autres panneaux et sur quelques sculptures sur bois par MM. Courajod et Corroyer.

M. Germain Bapst signale la *Notice historique sur les joyaux de la couronne conservés au Musée du Louvre*; il y relève beaucoup d'erreurs et de plagiats. M. Saglio s'associe à la protestation de M. Bapst.

M. Julliot présente une statuette en ivoire, du XVe siècle, et deux petits bustes, également en ivoire, d'une époque un peu postérieure.

M. Duruy donne lecture d'une note de M. de Villefosse sur la provenance d'une inscription phénicienne actuellement conservée au Louvre. Il lit ensuite deux notes, l'une de M. G. de Musset sur divers objets antiques trouvés en Tunisie, l'autre de M. Castan sur un anneau d'or trouvé à Vair-le-Grand (Doubs).

SÉANCE DU 14 NOVEMBRE.

M. MUNTZ communique de la part de M. de Laurière un document qui fait connaître l'auteur du tombeau de Clément V, à Uzeste : c'est un orfèvre d'Orléans, appelé Jean de Bonneval.

M. Robert DE LASTEYRIE lit un mémoire sur l'église de Saint-Quinin de Vaison ; il reconnaît dans cet édifice un ouvrage du milieu de l'époque romane contrairement à l'opinion généralement admise jusqu'ici et qui en fait un édifice du VIIIe ou IXe siècle.

M. BABELON donne lecture d'un mémoire de M. Prou, relatif aux inscriptions de la crypte de Saint-Germain-d'Auxerre. (Voyez *Gazette archéologique*, 1888, p. 299.)

SÉANCE DU 21 NOVEMBRE.

M. MOLINIER communique les photographies d'un buste reliquaire de saint Baudime (XIIIe siècle), conservé dans l'église de Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme) ; il présente également les photographies des chapiteaux de l'église de Mozac.

M. DURRIEU présente un précieux tableau qui vient d'être donné au Louvre par M. Maciet. C'est un volet de triptyque représentant la célèbre dame de Beaujeu, Anne de France, fille de Louis XI, et qui est le pendant d'un autre volet du même triptyque que possédait déjà le Musée. Sur celui-ci on voit le mari de la dame de Beaujeu, Pierre II, duc de Bourbon.

M. DURRIEU présente ensuite une petite peinture française de la fin du XVe siècle, qui est aussi un don de M. Maciet.

M. DE BOISLILE lit un mémoire sur les statues de Louis XIV, élevées en province.

M. BAPST signale un acte notarié d'où il résulte que le cardinal de Richelieu a fait exécuter en 1639, par le sculpteur Guillaume Berthelot, une statue de la Renommée, en bronze, destinée au château de Richelieu.

M. RAVAISSON communique des observations sur l'Amazone blessée du Louvre et les restaurations dont elle a été l'objet.

NOUVELLES DIVERSES

MUSÉE DU LOUVRE.

DÉPARTEMENT DE LA PEINTURE, DES DESSINS ET DE LA CHALCOGRAPHIE.

Le Musée du Louvre vient de recevoir en don, d'un généreux amateur, M. Maciet, une peinture française de la fin du XVe siècle, fort remarquable par elle-même, et qui, en outre, offre cet intérêt de pouvoir servir à compléter l'ensemble d'un monument important pour l'étude de l'histoire de notre art national antérieurement aux expéditions d'Italie. Quelques mots d'explication feront facilement ressortir le prix de cette donation.

En 1842, l'administration du Musée du Louvre a acheté, en vue des galeries historiques de Versailles, un tableau sur bois de la seconde moitié du XVe siècle, représentant un prince de la maison de France, vu à mi-corps, en prière, tourné à gauche, ayant saint Pierre debout près de lui. Une inscription contemporaine, tracée au bas de l'ancienne bordure, qui s'est heureusement conservée, indique à la fois le nom de ce personnage et la date d'exécution de la peinture. Elle apprend que le portrait est celui de Pierre II, duc de Bourbon, gendre du roi Louis XI, qui fut longtemps connu sous le nom de sire de Beaujeu, et que le tableau remonte à 1488, c'est-à-dire précisément à l'année même où Pierre II devint duc de Bourbon par la mort de son frère aîné le duc Jean II. D'autre part, la manière dont les deux figures sont disposées atteste, à première vue, aux familiers de l'art du XVe siècle, que ce panneau n'est qu'un fragment détaché, le volet gauche, d'un triptyque dont le centre devait être occupé, suivant l'usage, par un sujet de sainteté, probablement une vierge, les deux côtés étant réservés pour les images du donateur et de sa femme.

D'abord exposé au Musée de Versailles et décrit dans le catalogue de ce Musée par Soulié sous le n° 3935, le panneau acquis en 1842 est, depuis quelques années, revenu prendre, dans la suite de peintures de l'École française au Musée du Louvre, la place que lui assignaient légitimement les qualités d'art, très dignes d'attention, que l'on peut y admirer. Il figure actuellement avec le n° 879 dans le supplément de la notice des tableaux de l'École française.

C'est précisément le pendant de ce panneau, le volet droit du même triptyque, que M. Maciet a offert au Louvre. Le rapprochement des deux

morceaux ne permet pas d'émettre le moindre doute à cet égard. Le volet droit n'a pas, il est vrai, conservé comme le gauche son ancienne bordure à inscription, qui a été remplacée par un encadrement moderne; mais toutes les particularités, et jusqu'aux plus petits détails matériels, sont d'accord pour démontrer de la manière la plus formelle que les deux fragments proviennent bien d'un même ensemble, sans doute depuis longtemps démembré.

Sur le second volet, qui vient si heureusement se réunir au premier, c'est une dame, également en prière et vue à mi-corps, mais tournée à gauche, qui fait face au duc de Bourbon; à côté d'elle se tient debout saint Jean l'évangéliste. Cette dame ne peut être que la femme du duc Pierre II, c'est-à-dire la célèbre dame de Beaujeu, Anne de France, fille de Louis XI, si connue pour le grand rôle qu'elle a joué en France pendant la minorité de son jeune frère, le roi Charles VIII. Cette assertion se trouve, d'ailleurs, pleinement confirmée par la comparaison avec les autres monuments contemporains qui reproduisent également les traits de la dame de Beaujeu, tels que le beau triptyque et les vitraux peints de la cathédrale de Moulins, ou encore un dessin au crayon récemment entré au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale.

Le volet acquis en 1842 et celui de M. Maciet seraient déjà précieux par leur origine et leur date certaines, et par la notoriété des personnages historiques dont ils offrent d'excellents portraits pris sur nature. Il faut ajouter que la valeur de ces œuvres au point de vue de l'art doit incontestablement en faire attribuer l'exécution, sans qu'on puisse, dans l'état si obscur de la question, prononcer aucun nom en particulier, à un des meilleurs peintres de la France à cette époque.

La donation faite par M. Maciet au Musée du Louvre comprend encore, en sus de cette pièce capitale, un petit panneau sur bois représentant une *pietà*, qui mérite d'être signalée comme étant également un spécimen authentique de la peinture française de la fin du xve siècle; un petit portrait d'homme en costume du xvie siècle, ayant au cou la décoration de l'Ordre espagnol de Saint-Jacques de l'Épée; enfin, un dessin à la sanguine, de Théodore Rousseau, intéressant pour le Louvre en ce qu'il a servi à l'exécution du beau tableau de la *Sortie de forêt à Fontainebleau* que le Musée possède, exposé dans les salles de la peinture française sous le n° 847.

On voit, d'après ces rapides indications, que l'ensemble des objets d'art offerts par M. Maciet ne fait pas moins d'honneur à l'intelligence de son choix qu'à sa générosité.

Paul DURRIEU.

*
* *

La librairie Firmin-Didot vient, sur l'initiative de M. Salomon Reinach, d'entreprendre une œuvre gigantesque destinée à rendre les plus grands services aux études archéologiques et aux études classiques en général. Il ne s'agit de rien moins que d'une *Bibliothèque des monuments figurés grecs et romains*, formant le pendant de la *Bibliothèque des auteurs grecs et latins* dont la même librairie poursuit la publication. Le premier volume de la Bibliothèque des monuments, qui vient de paraître, est le *Voyage archéologique en Grèce et en Asie-Mineure de Philippe le Bas*, planches publiées et commentées par M. Reinach. Nous parlerons ultérieurement de ce volume dans notre *Bulletin bibliographique*. Ici, nous ne ferons qu'annoncer l'œuvre entreprise et en définir le caractère. La connaissance de l'antiquité, dit en substance l'*Introduction*, se fonde sur deux catégories de documents : les textes, c'est-à-dire les œuvres littéraires et les inscriptions; les monuments figurés, c'est-à-dire statues, peintures, bas-reliefs, monnaies, édifices. Il existe pour l'épigraphie et pour la littérature grecque et latine des *Corpus* nombreux qui, réunissant tous les textes, facilitent les recherches des travailleurs. Pour les monuments figurés, il n'existe pas de recueils généraux. Il est indispensable à l'archéologue de compulser constamment une quantité de publications spéciales et les séries volumineuses des recueils périodiques qui paraissent dans chaque pays. Les recherches sont incessamment entravées par la dispersion des matériaux, et la comparaison des monuments similaires, seule méthode rationnelle en archéologie, devient chaque jour plus difficile.

M. S. Reinach a donc pensé que le moment était venu de publier une *Bibliothèque des monuments figurés grecs et romains*, comme pendant aux collections de textes classiques. Quelle est maintenant la méthode adoptée pour cette vaste publication? M. Reinach va nous l'apprendre et formuler lui-même les objections que l'on peut faire à son système. Il semble qu'on ne pouvait hésiter qu'entre trois méthodes : la classification *par genre de monuments*, donnant successivement les *Corpus* de tous les vases peints, de tous les miroirs, de tous les bas-reliefs, de toutes les monnaies, etc.; la classification *par sujets*, publiant successivement tous

les monuments se rapportant à chacune des divinités, puis aux héros, à la vie privée, etc. ; la classification *muséographique*, donnant successivement le catalogue de tous les Musées et la reproduction de tous les monuments qu'ils renferment. Chacun de ces trois systèmes peut soulever des objections, mais il a au moins l'avantage de répondre à une idée claire et nette, et les ouvrages entrepris en Allemagne ou en Angleterre, d'après l'un ou l'autre de ces principes, la *Kunstmythologie* d'Overbeck, les *Miroirs* de Gerhard, les *Marbres* de la Grande Bretagne, de Michaelis, par exemple, rendent journellement des services signalés, qui justifient les systèmes logiques adoptés par les auteurs de ces recueils. Cependant M. Reinach n'a adopté aucun des trois systèmes, et cela dans le but d'aller vite et de donner un recueil relativement bon marché. Il a adopté l'ordre *bibliographique*, reproduisant les monuments dans l'ordre où le hasard les a fait publier une première fois. « L'ordre bibliographique que nous adoptons, dit-il, est à la fois le plus simple, le plus expéditif et le plus propre à atteindre le but que nous nous sommes proposé : de rendre accessibles, sous le moindre volume et avec le moins de dépense, le plus grand nombre possible de monuments. » C'est ainsi que le premier volume réunit toutes les belles planches gravées pour le *Voyage archéologique* de Le Bas : vues topographiques, bas-reliefs, inscriptions, monuments d'architecture. « Les volumes suivants, ajoute M. Reinach, contiendront, entre autres, *toutes les planches des* MONUMENTI *et des* ANNALI *de l'Institut de Rome, réduites au format de notre publication*. La direction de l'Institut a bien voulu nous accorder tous les droits pour la reproduction de ces planches. » D'après le même principe, nous verrons sans doute défiler, dans l'ordre de la publication originelle, toute la série des planches de la *Revue archéologique*, de la *Gazette archéologique* et de tous les ouvrages spéciaux. M. Reinach a donc entrepris la mise à la portée du public de la bibliothèque d'un riche archéologue. « Des index, placés à la fin de chaque volume et des index récapitulatifs à la fin des différentes séries, permettront de s'orienter facilement dans ces collections de gravures où figureront les motifs les plus divers. »

L'ordre *muséographique* sera adopté seulement pour les volumes consacrés à la reproduction de monuments inédits.

Le public ne peut manquer de faire bon accueil à la *Bibliothèque des monuments figurés*, comme il a accueilli la *Bibliothèque des auteurs grecs*. Quant à la commodité de ce recueil gigantesque et à son côté pratique, c'est à M. Reinach qu'il appartient de répondre, *par de bonnes tables* surtout, aux objections graves que son système soulève *a priori*, et qu'il se dissimule lui-même moins que tout autre ; il est donc superflu d'y insister. Son infatigable activité nous est un sûr garant de la réussite d'une œuvre que lui seul pouvait oser entreprendre et qui risque d'absorber toute sa carrière scientifique.



Le troisième volume de l'*Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, par M. Henri Omont, vient de paraître (Paris, librairie Picard). Ce volume comprend la suite de l'ancien fonds grec : Belles-Lettres ; les manuscrits grecs de Coislin ; les manuscrits du Supplément grec. En appendice, M. Omont donne l'inventaire sommaire des manuscrits grecs conservés dans les différentes bibliothèques de Paris, et enfin les manuscrits grecs des bibliothèques des départements. Un quatrième volume, actuellement sous presse, comprendra les tables générales et une longue introduction dans laquelle M. Omont retracera l'histoire de la formation des différents fonds grecs de la Bibliothèque nationale. Cette introduction, fort importante pour l'histoire des études helléniques et de la paléographie, sera le digne couronnement d'une œuvre considérable appelée à rendre des services journaliers aux érudits.

BIBLIOGRAPHIE

96. Beitrage zur Kunstgeschichte. Vol. VI. (Über das Leben und die Werke d. Antonio Averlino genannt Filarete.) Eine Studie von W. v. Œttingen. Leipzig, Seemann, gr. in-8°.

97. Bilfinger (G.). Die babylonische Doppelstunde. Eine chronolog. Untersuchung. Stuttgart, Wildt, in-4°.

98. Blumner (H.). Über die Bedeutung der antiken Denkmäler als Kulturhistorische Quelle. Zürich, Zeller, gr. in-8°.

99. Bode et von Tschudi. Kœnigliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche. Berlin, Spemann, 1888, in-4°, 68 pl. et 70 dessins.

Je veux, pour aujourd'hui, simplement signaler le catalogue des sculptures du Moyen-Age et de la Renaissance du Musée de Berlin. L'œuvre de MM. Bode et von Tschudi mérite une étude approfondie, et je me propose, soit ici, soit dans une autre revue, d'en faire la critique. Ce qui est particulièrement utile dans ce catalogue, c'est que tous ou à peu près tous les objets sont reproduits, non dans des dimensions suffisantes pour en permettre l'étude si on ne les connait pas par ailleurs, mais très bonnes pour remettre en mémoire l'aspect d'une œuvre déjà vue. Les articles publiés depuis plusieurs années dans le *Jahrbuch* du Musée de Berlin, et plus récemment dans la *Gazette des Beaux-Arts*, ont permis de juger quelle activité M. Bode apportait à l'enrichissement et au classement de son Musée. Il nous la faudrait louer sans réserves si cette même activité ne portait trop souvent le conservateur du Musée de Berlin à changer d'opinions sur certaines œuvres ; la science marche assurément, et des attributions qui semblaient définitives, il y a dix ou quinze ans, ne paraissent plus soutenables aujourd'hui, et force est de les abandonner. Cependant ces variations font toujours mauvais effet et il eût été préférable d'être d'abord moins affirmatif, de se tenir dans des termes vagues et d'attendre un supplément d'informations. Tout cela soit dit sans vouloir rabaisser le mérite d'un ouvrage très sérieux, fidèle description d'une collection de monuments qui, pour n'être pas tous de premier ordre, n'en sont pas moins intéressants au point de vue de l'histoire de l'art.

E. MOLINIER.

100. Brunn (H.). Geschichte der griechischen Künstler. 2ᵉ édit. Stuttgart, Ebner, gr. in-8°.

101. Eitelberger von Edelberg. Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. Vienne, Braumüller, gr. in-8°.

102. Gabelli (A.). Rom und die Rœmer. Traduit de l'italien par R. Lange. Neuhaldensleben, Besser, gr. in-8°.

103. Holzarchitektur (die) Deutschlands, vom XIV bis XVIII Jahrh. Herausgegeben unter Leitung von C. Schæfer. Berlin, Vasmuth, in-fol.

104. Lœwy (E.). Griechische Inschriften für Akadem. Uebungen ausgewählt. Leipzig, Freytag, gr. in-8°.

105. Muntz (Eugène). Histoire de l'art pendant la Renaissance, tome 1ᵉʳ, gr. in-8° illustré. Paris, Hachette, 1888.

Nous avons sous les yeux les vingt premières livraisons de cet ouvrage qui doit former cinq volumes de 800 pages, avec de nombreuses illustrations obtenues par la gravure ou d'autres procédés. Il sera rendu compte ultérieurement de cette œuvre monumentale que nous pouvons seulement annoncer à nos lecteurs aujourd'hui. M. Muntz s'est proposé d'écrire, pour la période de la Renaissance, le pendant de l'*Histoire de l'art dans l'antiquité*, de MM. Perrot et Chipiez. Le succès est assuré à une pareille entreprise que recommande assez le seul nom de l'auteur des *Précurseurs*, de *Raphaël* et de *Donatello*, et qui s'adresse à la fois aux artistes, aux gens du monde instruits et aux savants. Le premier volume est consacré à l'histoire de l'art italien, viendront ensuite la France, objet d'un volume distinct, l'Allemagne et les Flandres, l'Espagne, l'Angleterre et les autres contrées de l'Europe, qui ont subi l'influence de la Renaissance artistique du XVIᵉ siècle.

Un des côtés les plus originaux de cet ouvrage est la place réservée aux industries d'art, à côté de la sculpture, de la peinture et de l'architecture : l'orfèvrerie, la verrerie, la ferronnerie, la broderie y sont amplement traitées et nous font pénétrer plus avant que les arts nobles dans l'intimité de la civilisation brillante des cours italiennes. Les détails anecdotiques ne manquent pas et donnent au récit une piquante animation : ils sont groupés autour des noms de Brunellesco, de Donatello, de Ghiberti, de Masaccio, des della Robbia, de Mantegna, de Bramante, de Léonard de Vinci, de Michel-Ange, de Raphaël, du Corrège, du Titien, immortels artistes dont le lecteur est bien aise de relire la biographie enrichie de détails inédits. Nous parlerons plus tard des théories scientifiques de l'auteur, de ses appréciations artistiques, du caractère général qu'il attribue aux œuvres de telle école, de tel pays ; enfin de son jugement d'ensemble sur cette grande période de rajeunissement et d'affranchissement artistique que personne avant lui n'avait osé traiter avec tout le développement qu'elle mérite.

A.-L. M.

106. Ohlrich (H.). Die florentiner Niobegruppe. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Gruppe. Berlin, Mayer et Müller, gr. in-8°.

107. Robert (Ch.) et Cagnat (R.). Epigraphie romaine de la Moselle, 3ᵉ fascicule. 178 p. et pl. VII-X.

Le troisième fascicule de l'*Epigraphie de la Moselle* vient de paraître après la mort de celui qui y travaillait depuis quinze ans. M. Cagnat s'est chargé de mener à bonne fin ce recueil considérable, et si la *Gazette* ne peut ni ne veut se soustraire au triste devoir de rendre à Charles Robert un dernier hommage, elle ne saurait passer sous silence la part de collaboration de M. Cagnat, un des maîtres actuels de l'épigraphie. Ce livre est, comme tous les ouvrages de Ch. Robert, un modèle d'érudition sage et prudente ; l'auteur n'y hasarde rien qui ne soit vraisemblable, sinon incontestablement vrai, et il relève toujours l'abondance des informations et la monotonie des discussions techniques par un style à la fois concis et élégant. La difficulté du travail était cependant considérable : il fallait, parmi tant de textes funéraires aujourd'hui perdus, reconnaître ceux qui sont certainement faux ; ceux qui, au contraire, sont acceptables ; distinguer les fautes de copies des inventions plus ou moins habiles des faussaires ; ne tomber ni dans l'indulgence ni dans une sévérité excessive qui toutes deux, dans le cas actuel, auraient passé pour un défaut de critique. C'est en quoi ce livre est parfaitement réussi. Nous recommandons, sous ce rapport, le début du 2ᵉ chapitre (p. 80 et suiv.), où sont étudiées les sources auxquelles on est

obligé de puiser pour l'épigraphie funéraire de Metz et de la Moselle. Quant à l'explication des inscriptions, Ch. Robert et M. Cagnat y ont apporté leur science et leur conscience habituelles; quatre planches reproduisent les textes funéraires encore existants soit au Musée de Metz, soit chez les particuliers. Plus que jamais, après avoir étudié ce travail, on se prend à déplorer la mort si subite d'un maître qui avait encore tant de notes à utiliser, tant de travaux précieux à nous livrer. E. B.

108. Schmidt (M.). Beiträge zur Münzgeschichte der Herzœge von Sachsen-Lauenburg. Ratzeburg, Schmidt, in-8°.

109. Strassmaier (J.-N.). Babylonische Texte. Inschriften von Nabonidus, Kœnig von Babylon (555-538 av. J.-C.), 4° liv. Leipzig, Pfeiffer, gr. in-8°.

110. Sturm (J.). Das kaiserliche Stadium auf dem Palatin. Ein Beitrag zur Geschichte der rœm. Kaiserpaläste. Würzbourg, Hertz, gr. in-8°.

111. Wieseler (F.). Archäologische Beiträge. 1re partie. Ueber einige Antiken in Regensburg, namentlich eine Bronzestatuette des Mercurius. Gœttingen, in-4°.

112. Woltmann (A.) et Woermann (K). Geschichte des Malerei. Leipzig, Seemann, gr. in-8°.

PÉRIODIQUES

REVUE NUMISMATIQUE

TROISIÈME FASCICULE 1886

Svoronos (J.-N.). Monnaies crétoises inédites et incertaines (2e article). — Lépaulle (Em.). La monnaie romaine à la fin du haut empire (1er article). — Blancard (L.). Un millarès d'Arcadius. Étude sur le millarès de Constantin à Héraclius. — Reinach (Th.). Essai sur la numismatique des rois de Pont (Dynastie des Mithridate). — Blanchet (Ad.) Denier corontat de Charles le Mauvais (1343-1387). — Schlumberger (G.). Sept sceaux de plomb de princes et prélats latins de Palestine et de Syrie au XIIe siècle.

Chronique : Monnaies découvertes à Poitiers par le P. de la Croix, notice par M. Espérandieu.

Nécrologie : Alfred Armand, par M. P. Valton.

Prix d'adjudication de la collection de M. de Quelen.

Planches. — XVII et XIII. Monnaies crétoises. — XIX et XX. Rois de Pont. — XXI et XXII. Sceaux de prélats latins de Palestine.

QUATRIÈME FASCICULE 1886

Babelon (E.). Marathus (pl. XVII). — Taillebois (E). Contremarques antiques pour faire suite à l'étude de M. Arthur Engel. — Prou (M.). Les ateliers monétaires mérovingiens. — Mazerolle (F.). Gros tournois et deniers parisis frappés au XVIe siècle (vignettes). — Germain (L.). Médaillon de Jean Richier représentant Pierre Joly, procureur général de Metz mort en 1622 (vignette). — Zay (E.). Numismatique coloniale : Compagnies d'Afrique; Quadruple d'Alger; Pagode de Pondichéry (vignettes).

Chronique : Souvenirs numismatiques d'un voyage autour du monde, par M. Arthur Engel.

Planches. XXIII. Monnaies de Marathus.

NOTIZIE DEGLI SCAVI DI ANTICHITA

MARS 1886

Este. Suite du mémoire du professeur Ghirardini sur les antiquités découvertes dans la propriété Baratela. Le mobilier funéraire appartient à trois périodes différentes. A la plus ancienne se rapportent une seule fibule, des fragments de deux bâtons de commandement, consistant en une baguette que recouvre une lame de métal battue au marteau, des pendants de colliers dont plusieurs en forme de bulles, et un seul consistant en trois petits anneaux tangents l'un à l'autre, des rouelles, des épingles, des bracelets et des anneaux, une paire de pinces, des verroteries, des coquilles de *pecten* et de *murex*, des vases de terre cuite, des vases grecs d'argile roussâtre, recouverts d'un vernis noir, dont quelques-uns avec graffites. — A la seconde période appartiennent des fibules, à la description desquelles s'arrête longuement le professeur Ghirardini : un bracelet, des fragments d'armes en fer, des vases d'argile. — Parmi les objets qui appartiennent au troisième âge, c'est-à-dire à la période romaine, citons un grand nombre de petites pyramides en terre cuite, tronquées, avec un trou les traversant à

la partie supérieure; certains archéologues y voient des poids destinés à être suspendus à l'extrémité inférieure des fils de la trame dans les métiers à tisser; l'une des pyramides d'Este présente en caractères cursifs, sur l'une de ses faces, l'inscription rétrograde : RVSTICI. M. Ghirardini joint aux pyramides d'Este un autre objet de même espèce trouvé dans une localité nommée Casale, et qui présente une inscription euganéenne (*à suivre*).

Marzabotto (Cispadana). Catalogue de divers objets trouvés le 20 octobre 1886, parmi lesquels une fibule qui tient à la fois du type de *La Tène* et du type de la Chartreuse.

Orvieto. Compte rendu des fouilles de la nécropole. Parmi les vases peints à figures noires, l'un d'eux représente un Bacchus barbu assis entre deux nymphes qui dansent.

Corneto-Tarquinia. Note du professeur Helbig. Découverte de trois tombes à galerie creusées dans le tuf. A ce propos, M. Helbig rappelle les divers modes de sépulture qu'on croyait s'être succédé à Tarquinie. Dans la première période, représentée par les tombes à puits, la crémation était seule employée; vient ensuite la période des tombes à fosse et à galerie, où les corps auraient toujours été inhumés; vers la fin du VIe siècle avant J.-C., commence un troisième âge représenté par les tombes à chambre et par les tombes à cavité (*loco*), où les deux modes de sépulture ont été usités. Les récentes découvertes prouvent que, contrairement à l'opinion reçue, l'on a quelquefois brûlé les corps pendant la seconde période.

Rome. Près de la porte Majeure, inscriptions sépulcrales relatives à des membres du collège des *Scabillarii*. — Dans une maison de la *via del Governo vecchio*, on a retrouvé un autel dont l'inscription a été publiée d'après une copie du XVIe siècle dans le *Corpus*, VI, 410. — *Via Portuense*. Trouvaille d'as romains.

Nemi. Nouvelles fouilles au temple de Diane. — Fouilles dans la région dite *Santa-Maria*, sur le territoire de Nemi.

Cuma. Fouilles de 44 tombes; résultats peu importants.

Pozzuoli. Inscriptions funéraires.

Terranova di Sicilia. Ornements d'or du IIIe siècle avant J.-C., découverts dans la nécropole de l'ancienne Gela.

AVRIL 1888.

Riese (Vénétie). Rapport du docteur P. Scomazzetto sur la découverte de tombes romaines.

Este. Suite du rapport du professeur Ghirardini sur les antiquités découvertes dans la propriété Baratela. Monnaies d'argent de Marseille. Monnaies romaines : victoriats, deniers des familles Antonia et Postumia, un grand nombre d'as; monnaies de bronze d'Auguste; monnaies impériales depuis Auguste jusqu'à Adrien.

Vérone. Rapport de P. Vignola sur de nouvelles fouilles faites près de la mosaïque du cloître de la cathédrale de Vérone.

Peri (province de Vérone). Rapport du comte Cipolla sur les squelettes avec armes de pierre trouvés dans la région dite Carotta.

Città della Pieve (Etrurie). Sarcophage d'albâtre polychrome. Note du professeur Milani. Ce sarcophage est représenté en phototypie sur la planche XIV. Sur le couvercle, statuettes d'un homme couché et de sa femme assise.

Rome. Inscription de l'an 70 avant J.-C., sur la base d'une statue de Mercure dédiée par Auguste. — Note du professeur Gatti sur une inscription de l'an 241, publiée dans le *Corpus*, VI, 12, et dont des fragments ont été retrouvés près du palais de l'Exposition des Beaux-Arts. — Note du même professeur sur une inscription gravée sur la base d'une statuette, et qui donne d'intéressants détails sur les employés des salines romaines. — Note du professeur Helbig sur des figurines en bronze trouvées hors la *Porta Portese*, et qui représentent des jeunes hommes nus, du même type que l'Apollon de Tenea.

Pozzuoli. Importantes inscriptions. L'une d'elles est dédiée au mime Pylades.

Territoire de Sibari. Fouilles dans la nécropole de Torre Mordillo dans la commune de Spezzano Albanese. Notice du professeur L. Pigorini. Inventaire du mobilier de 48 tombes. Les principaux objets sont représentés sur la planche XV.

M. P.

L'Administrateur-Gérant,

S. COHN.

MACON, IMP. TYP. ET LITH. PROTAT FRÈRES

TABLE DE LA CHRONIQUE

DE LA *GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE* POUR L'ANNÉE 1888.

NOUVELLES DIVERSES.

SOMMAIRE DES RECUEILS PÉRIODIQUES.

BIBLIOGRAPHIE.

COMPTES RENDUS D'OUVRAGES

VIGNETTES.

MACON, IMP., TYP. ET LITH. PROTAT FRÈRES



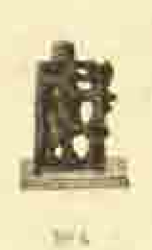
Nº 1



Nº 2



Nº 3



Nº 4



Nº 3





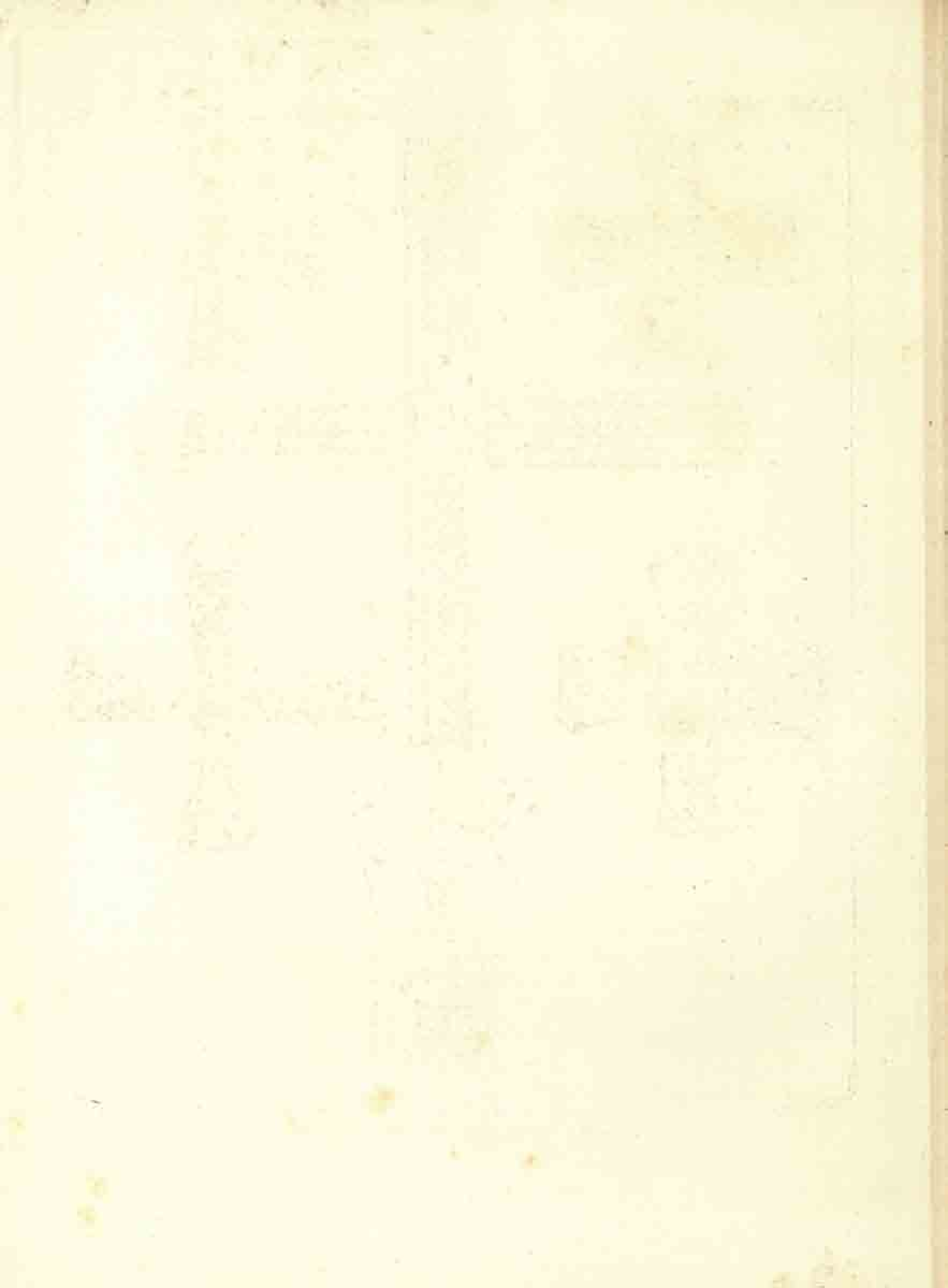
Nº 2

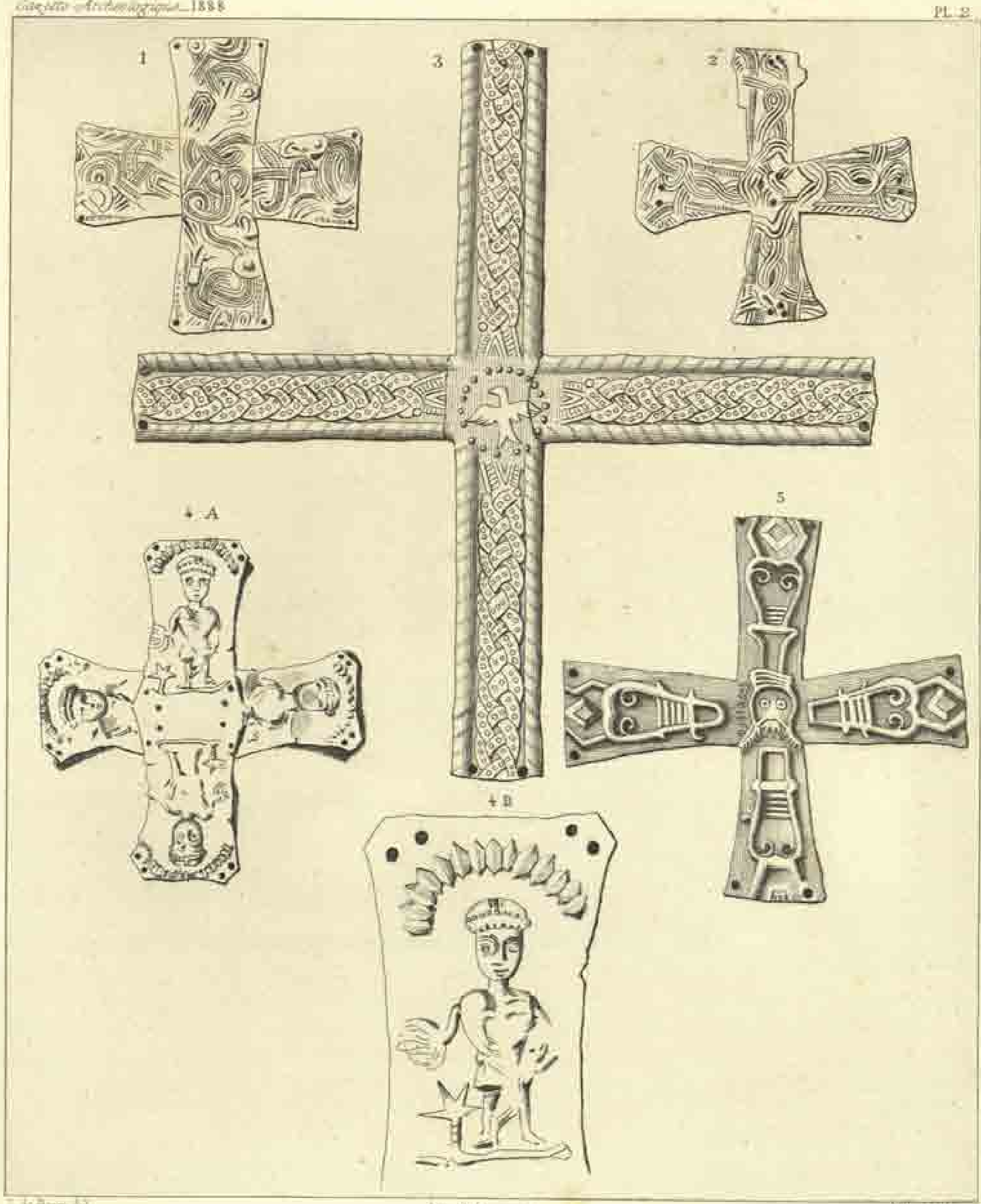




Nº 1

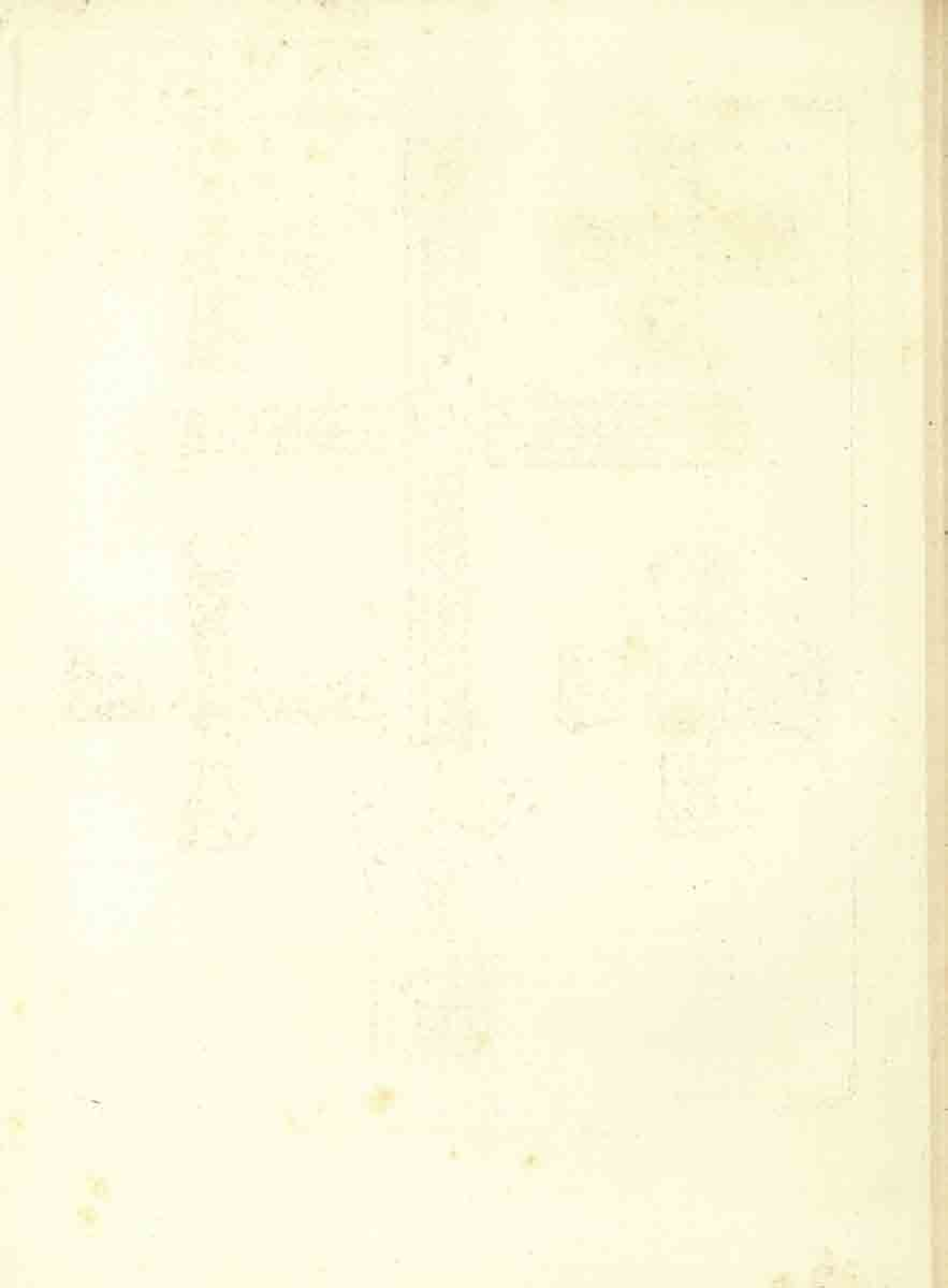
TYPES MYTHOLOGIQUES ÉGYPTIENS
à comparer à ceux du
PRÉTENDU SCEAU HITTITE

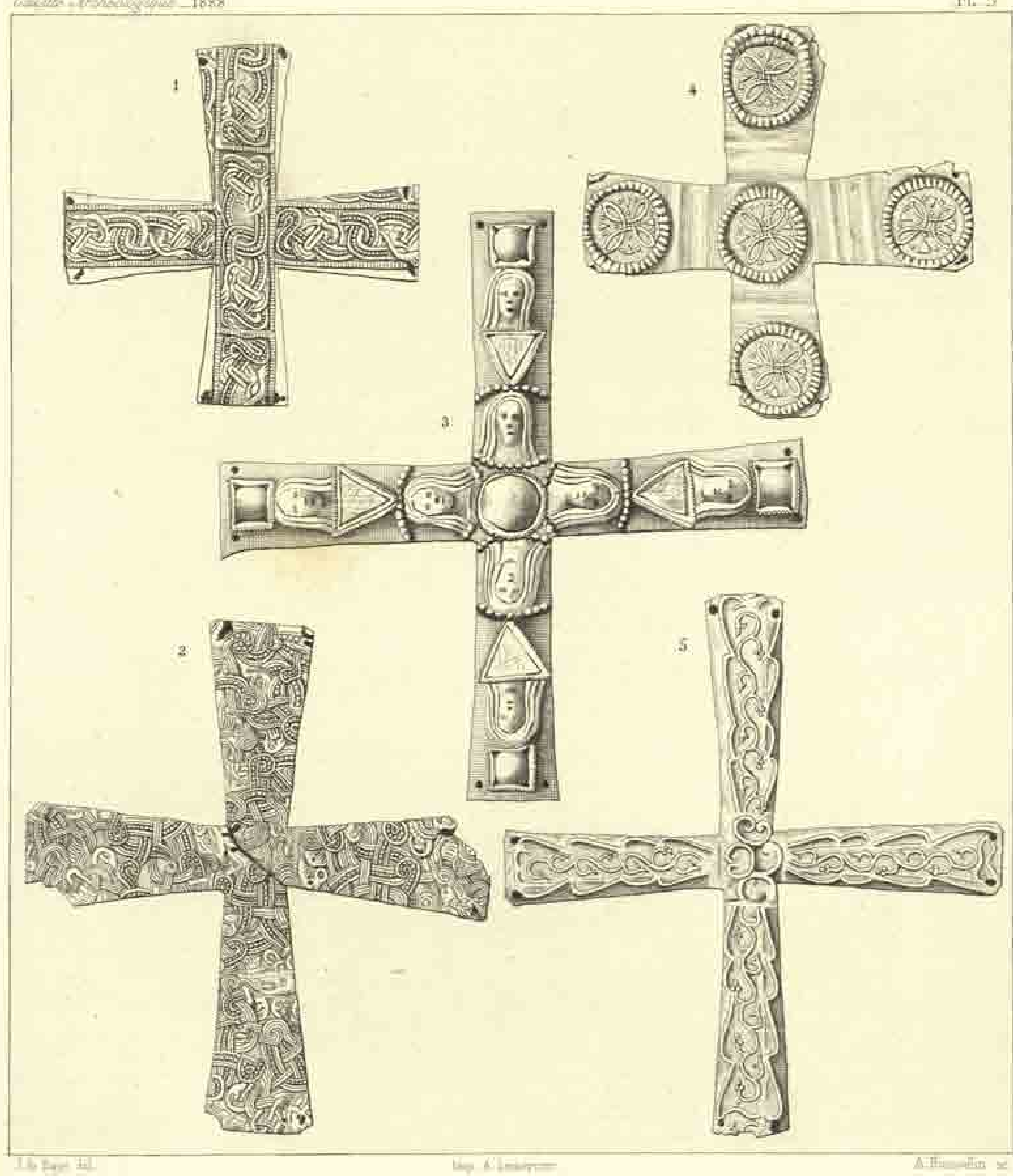




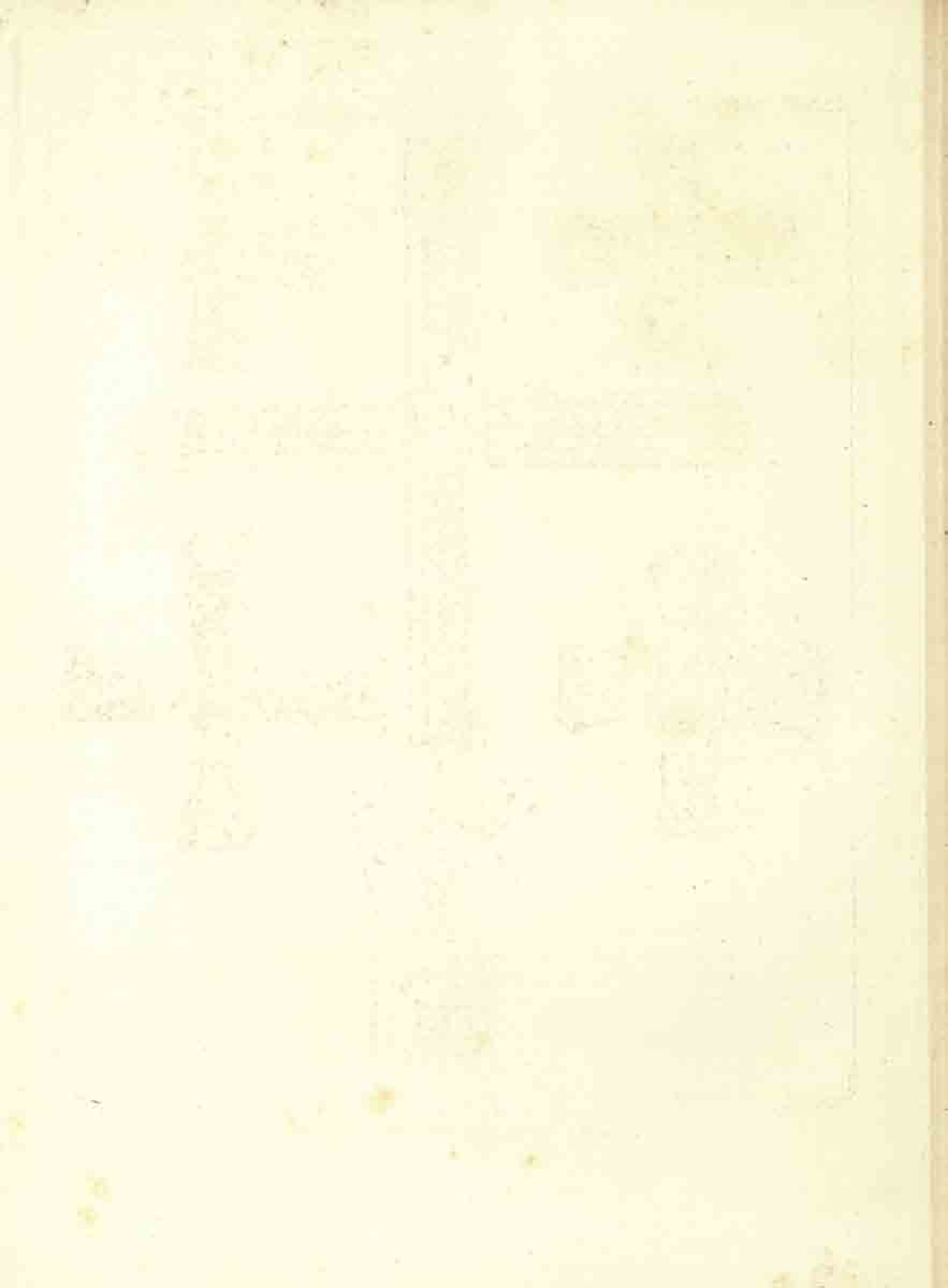
J. de Baye del. Imp. A. Lemercier A. Bourcelin sc.

CROIX LOMBARDES TROUVÉES EN ITALIE





Croix Lombardes trouvées en Italie



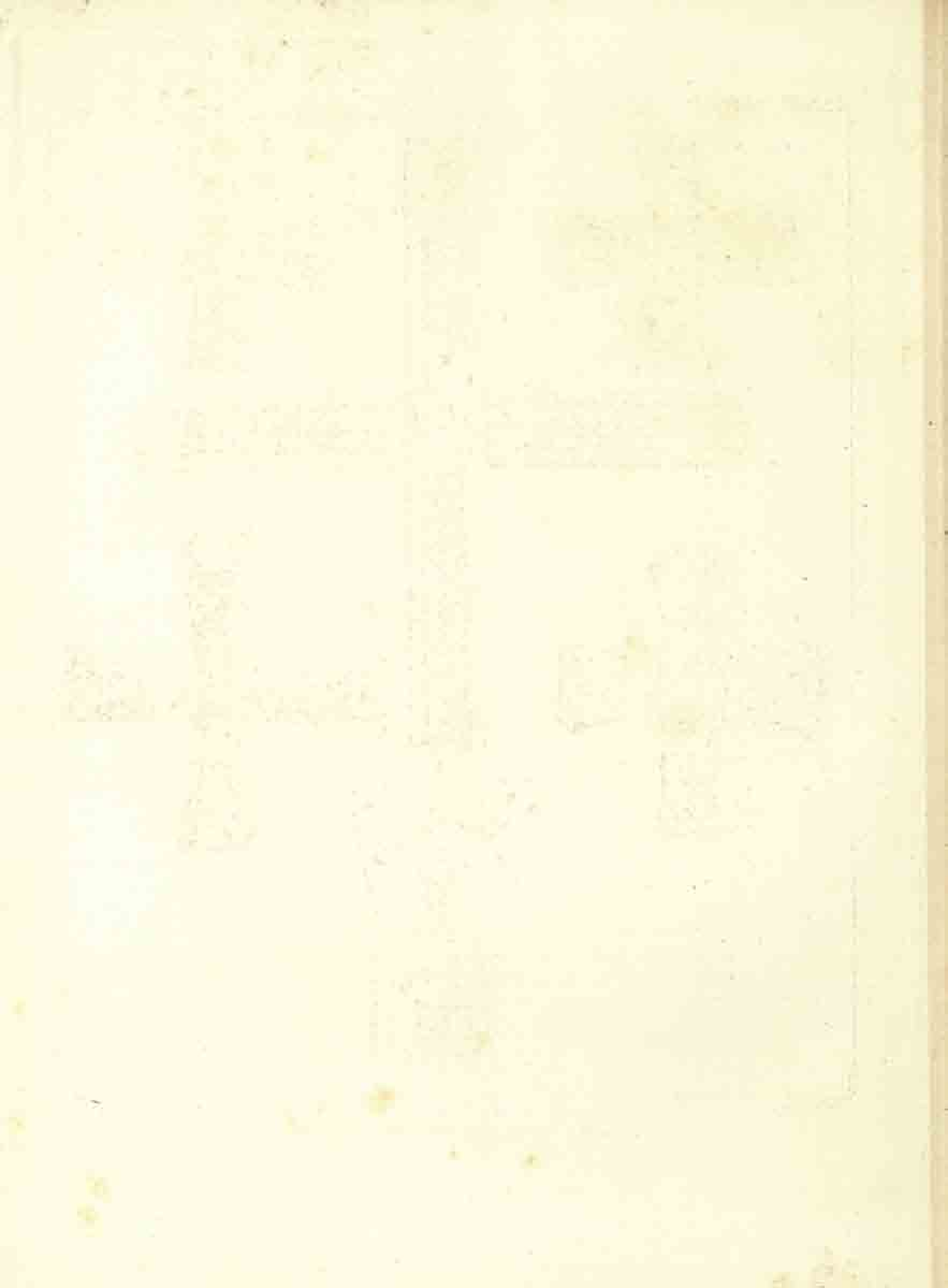


Imp. A. Lemercier

Héliog. Dujardin.

LA VISITATION

FRESQUE DE VILLENEUVE-LEZ-AVIGNON



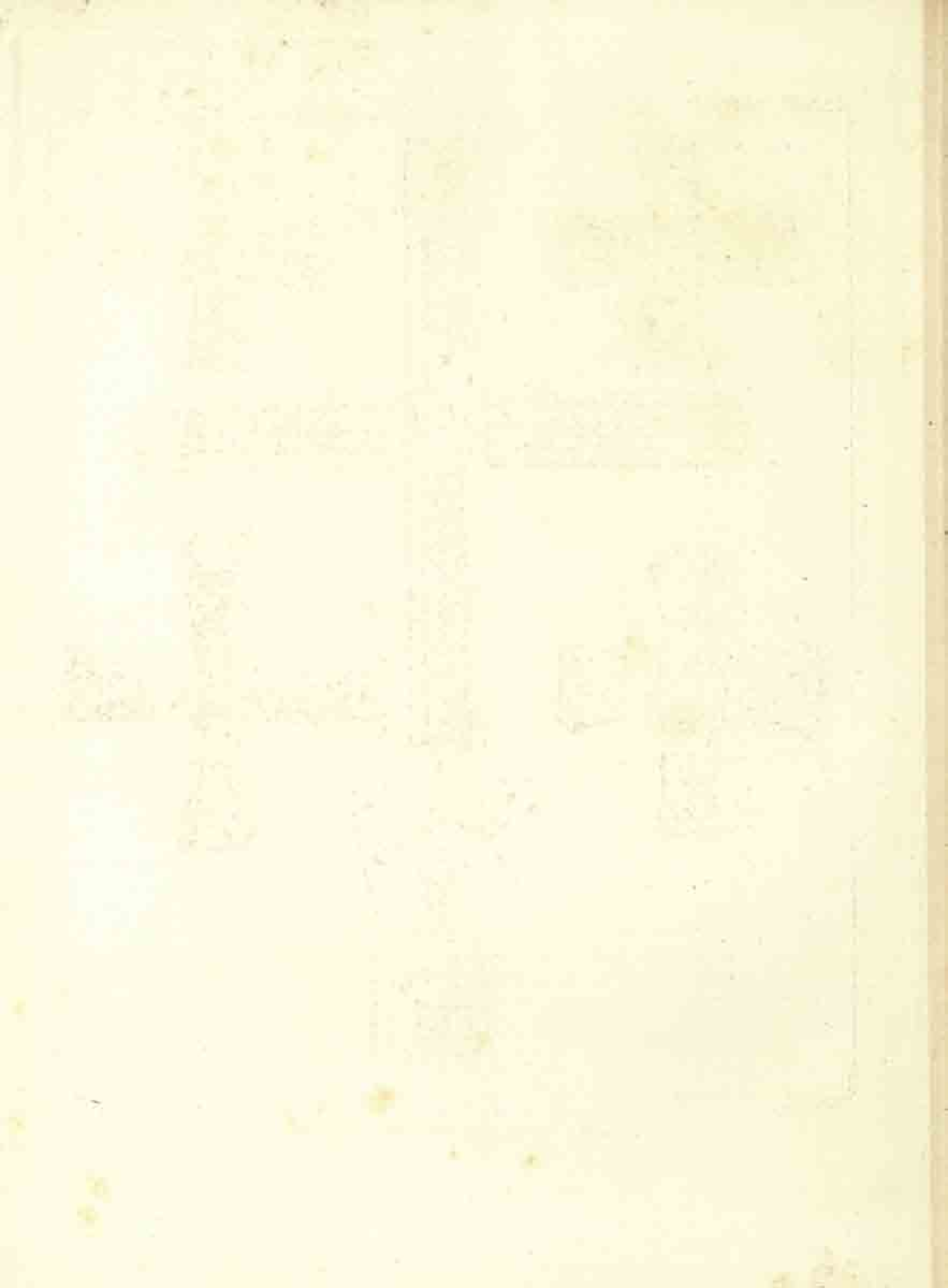


Imp. A. Lemercier

Héliog. Dujardin.

LES MIRACLES DU CHRIST

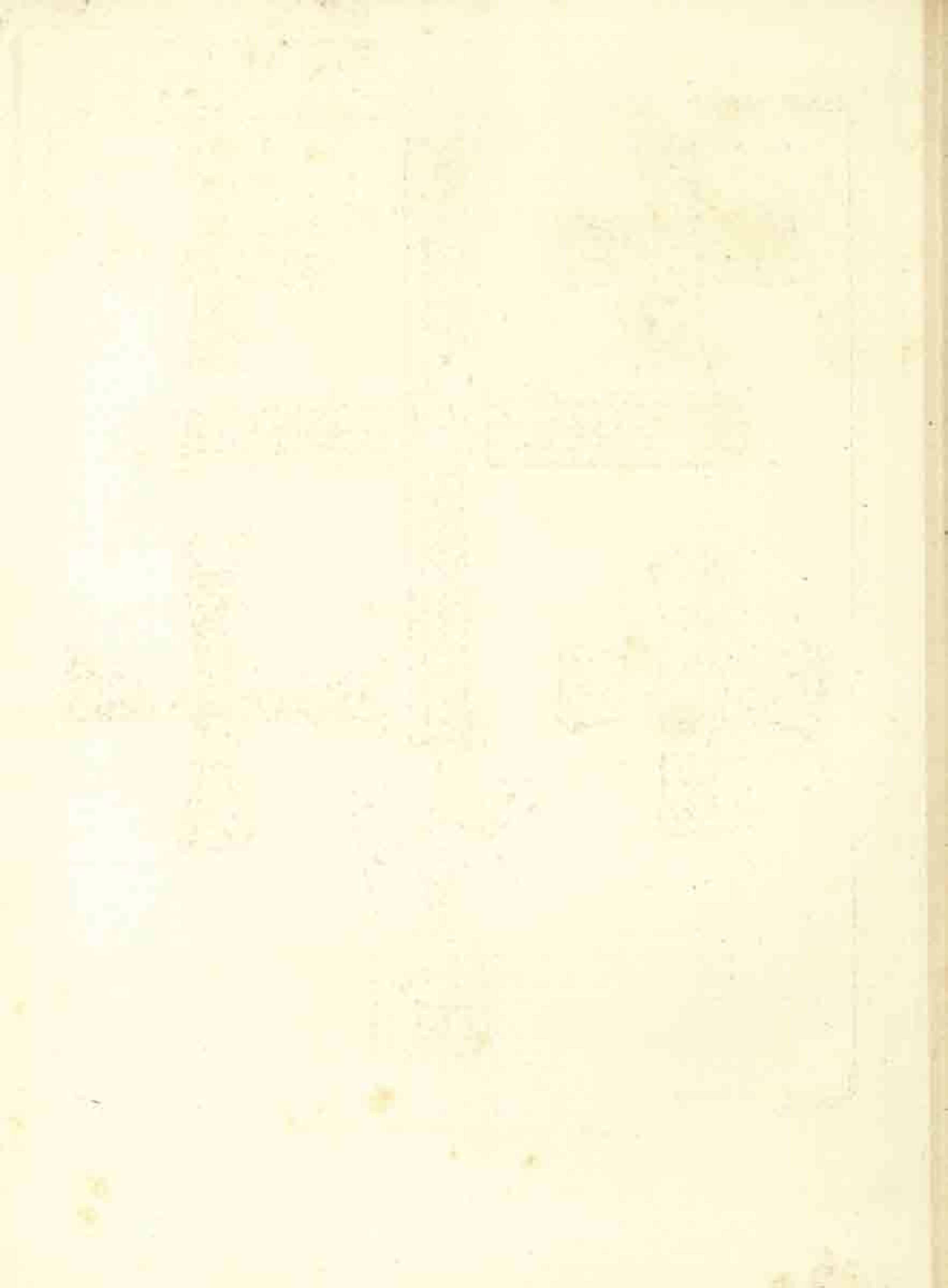
FRESQUE DE LA CHARTREUSE DE VILLENEUVE-LEZ-AVIGNON



1 2 3

Imp. A. Lemercier

HYPNOS DIEU DU SOMMEIL

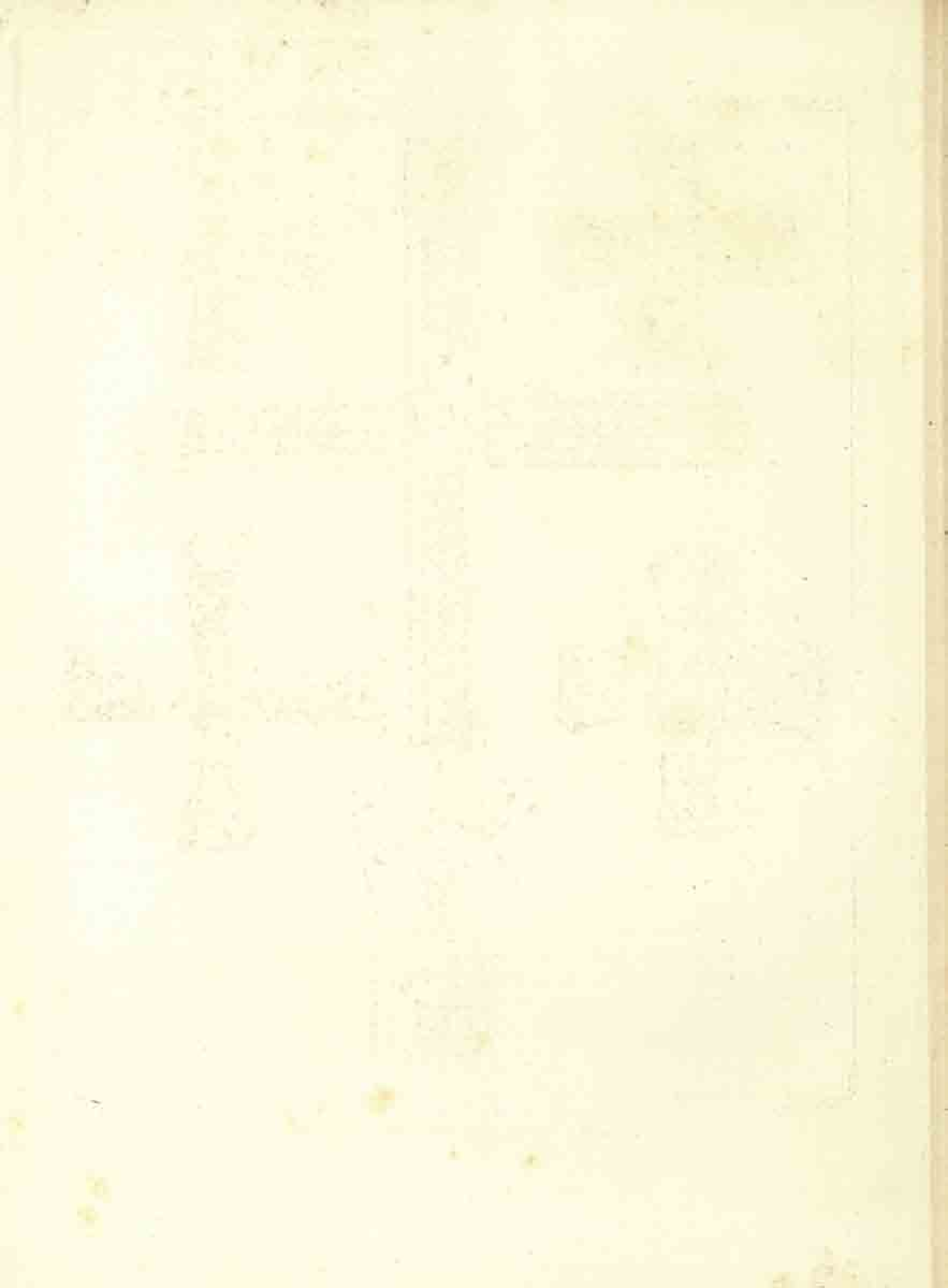




Héliog. Dujardin

BUSTE DE FEMME

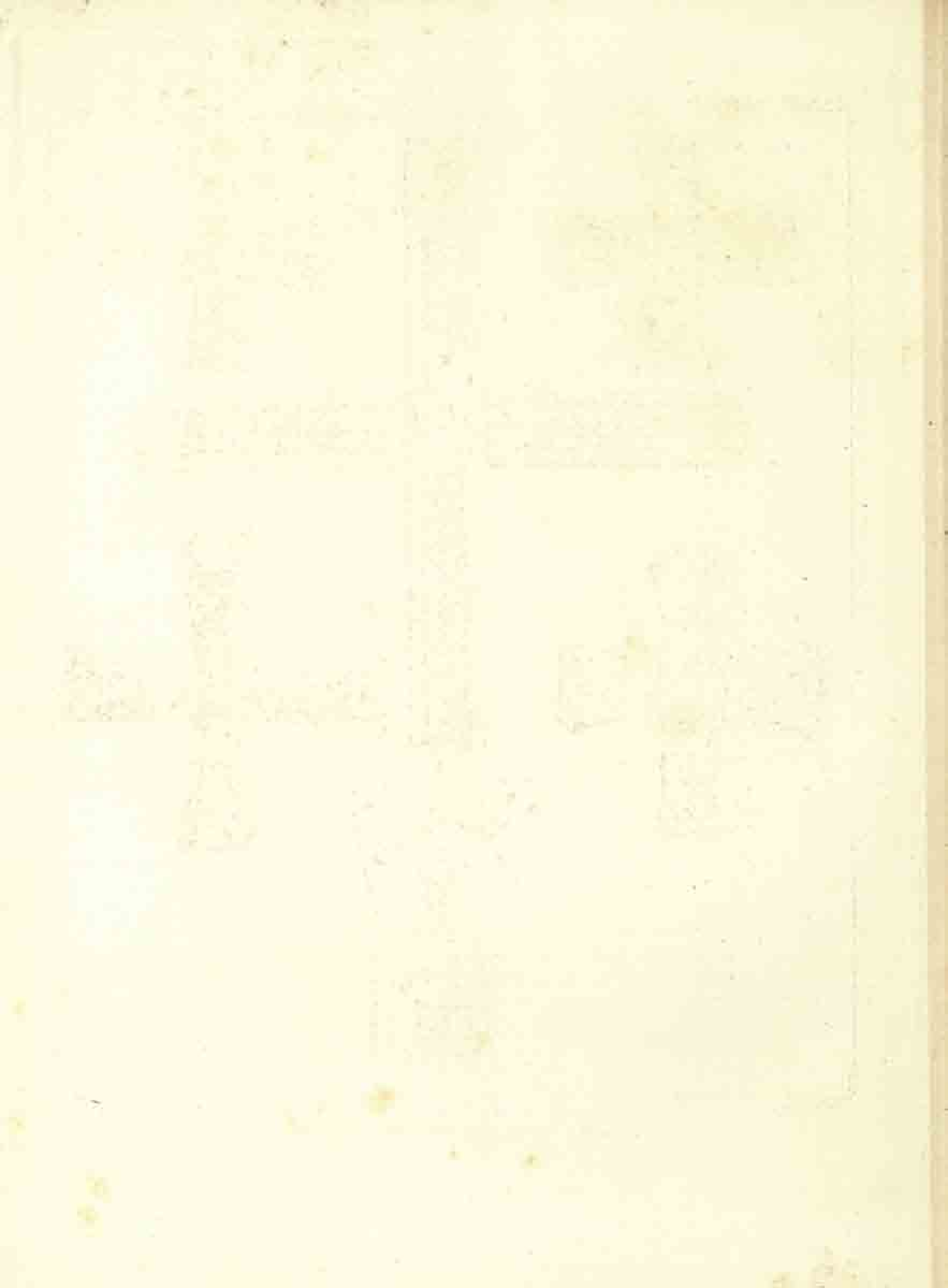
STATUE DE MARBRE DU MUSÉE D'ATHÈNES





LE MOSCHOPHORE

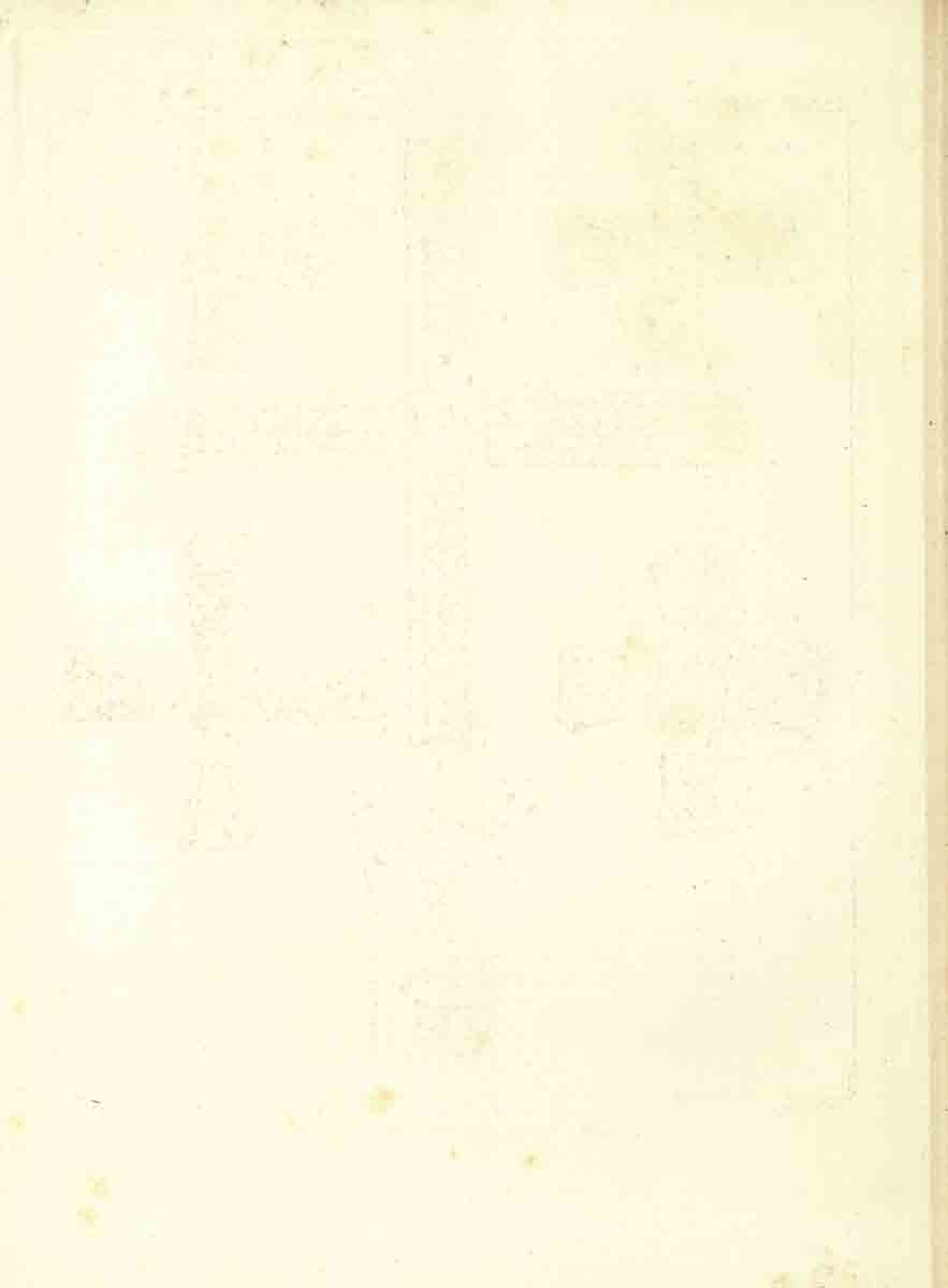
STATUE DE MARBRE DU MUSÉE D'ATHÈNES







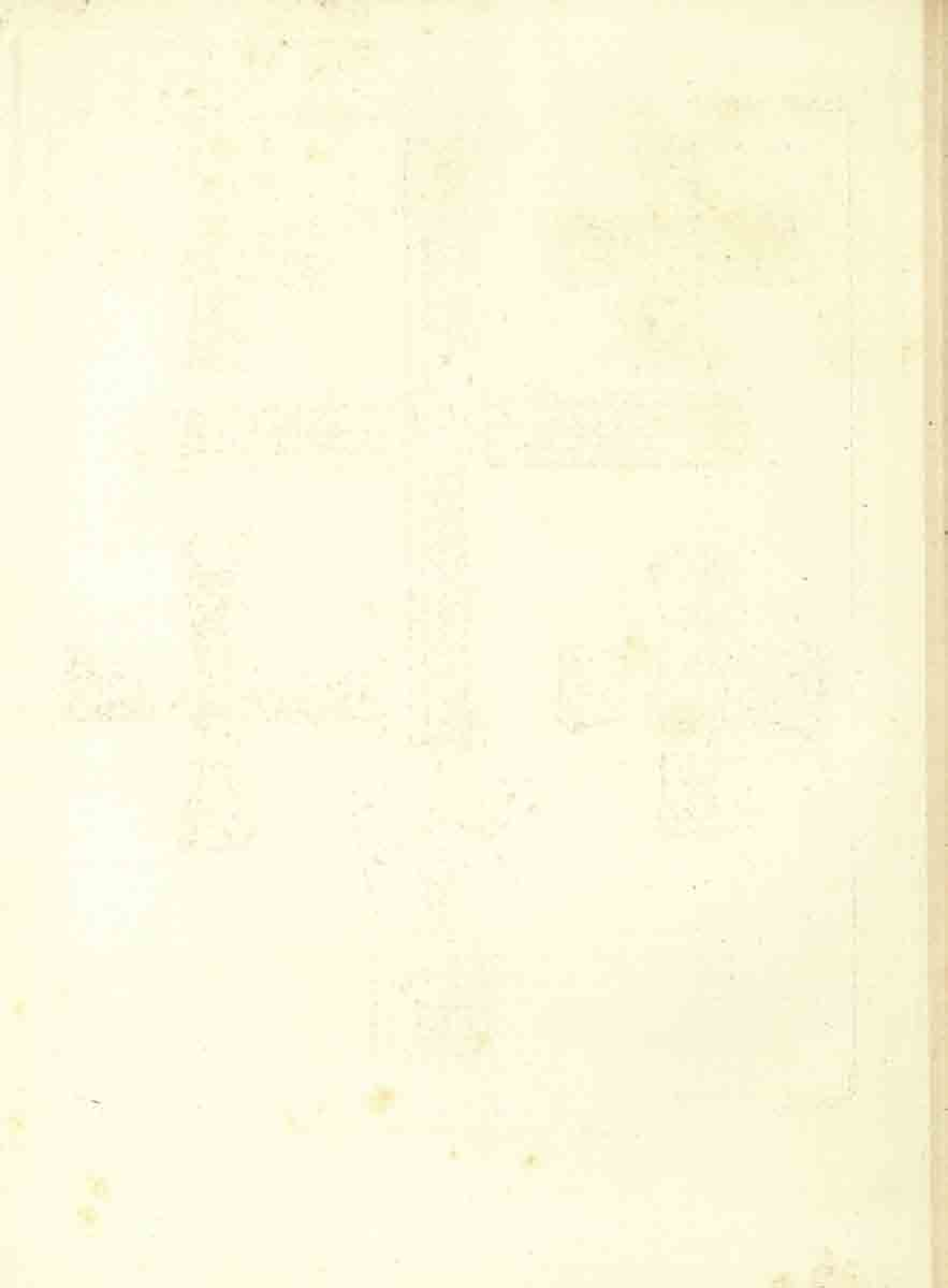
TÊTE DE BRONZE DU MUSÉE D'ATHÈNES





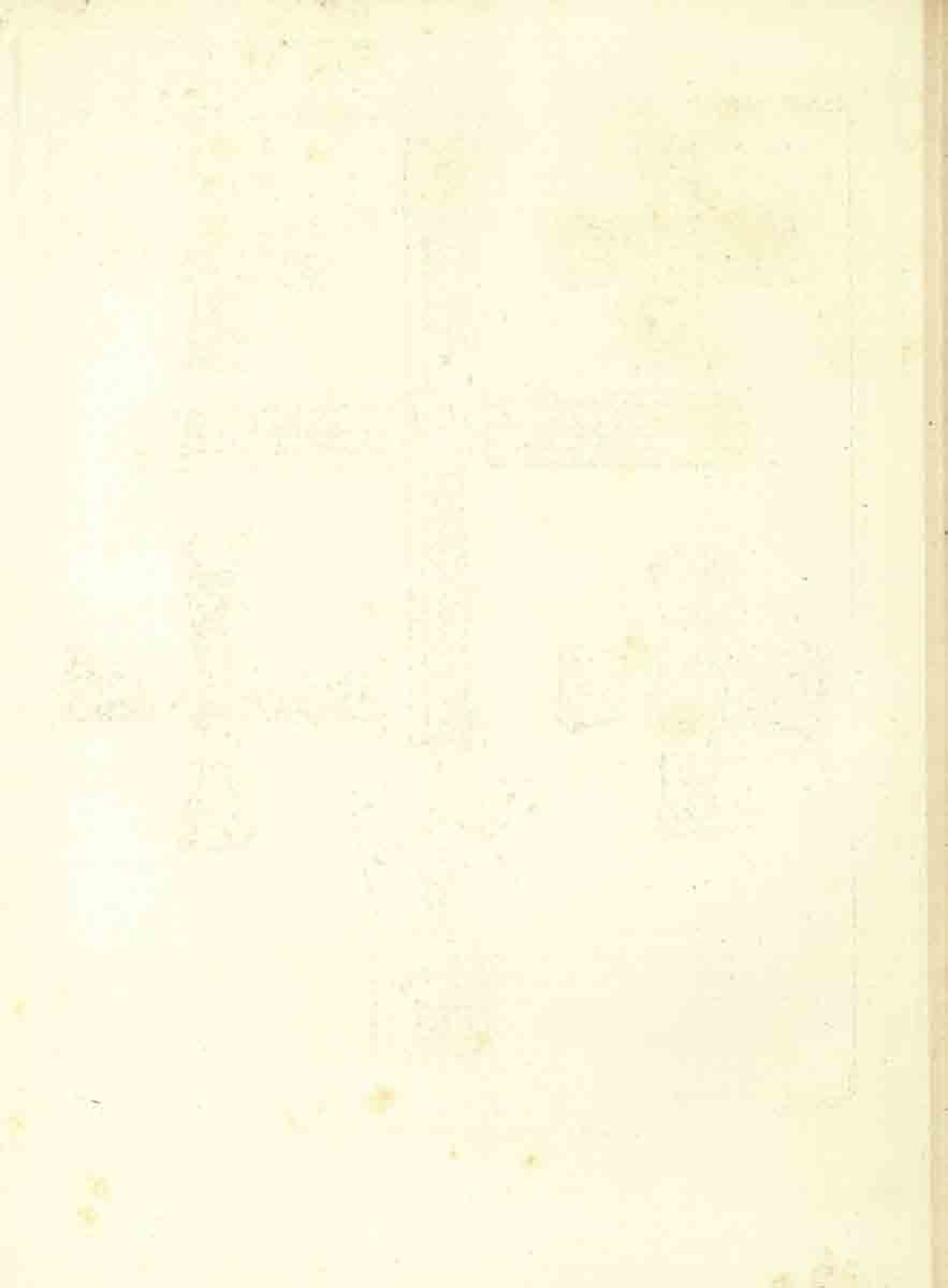


STATUES EN MARBRE
DU MUSÉE D'ATHÈNES



Imp. A. Lemercier Héliog. Dujardin

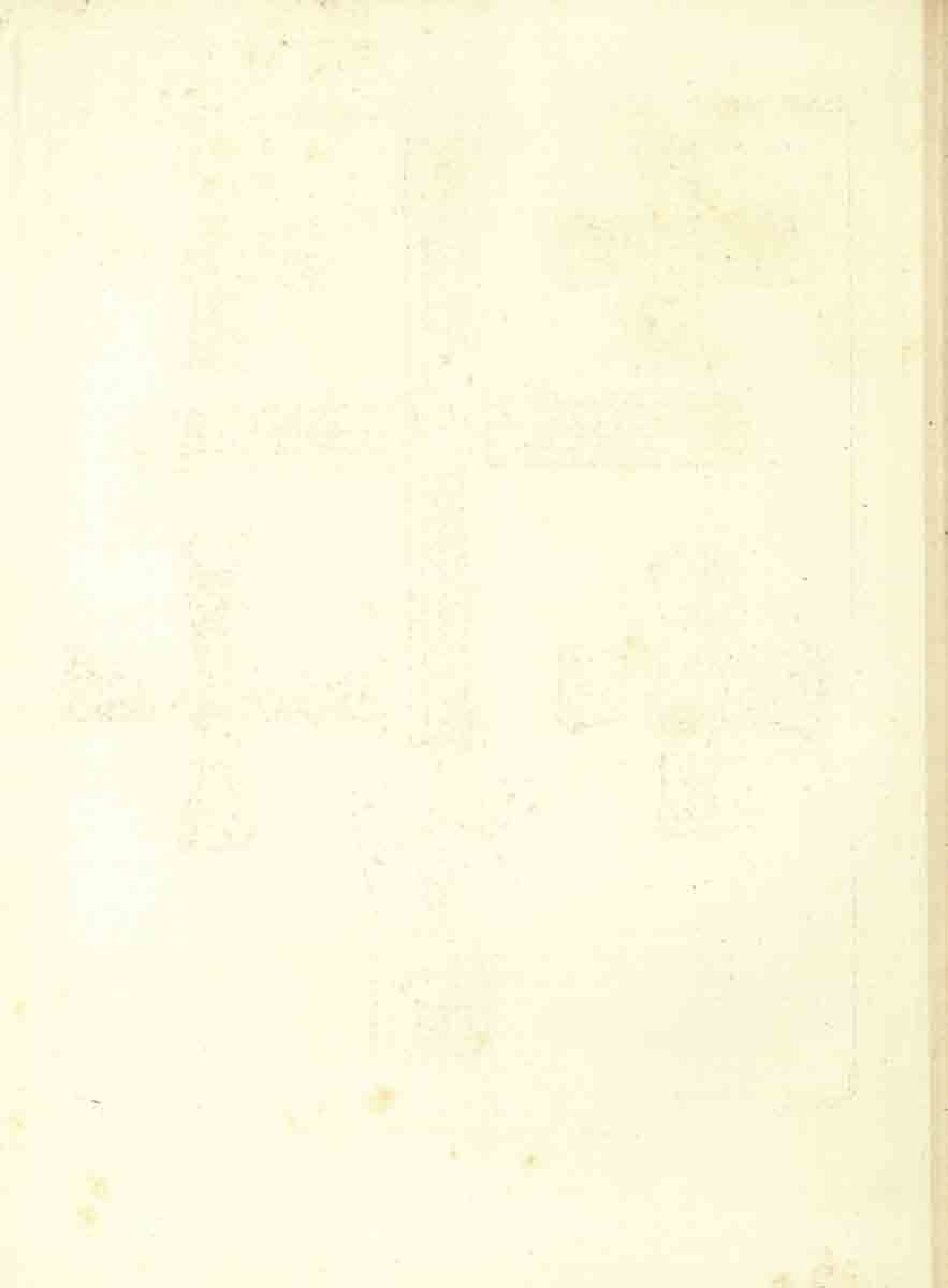
STATUE DE FEMME DU MUSÉE D'ATHÈNES





Imp. A. Lemercier Héliog. Dujardin

SITULA EN BRONZE
DU MUSÉE D'ESTE

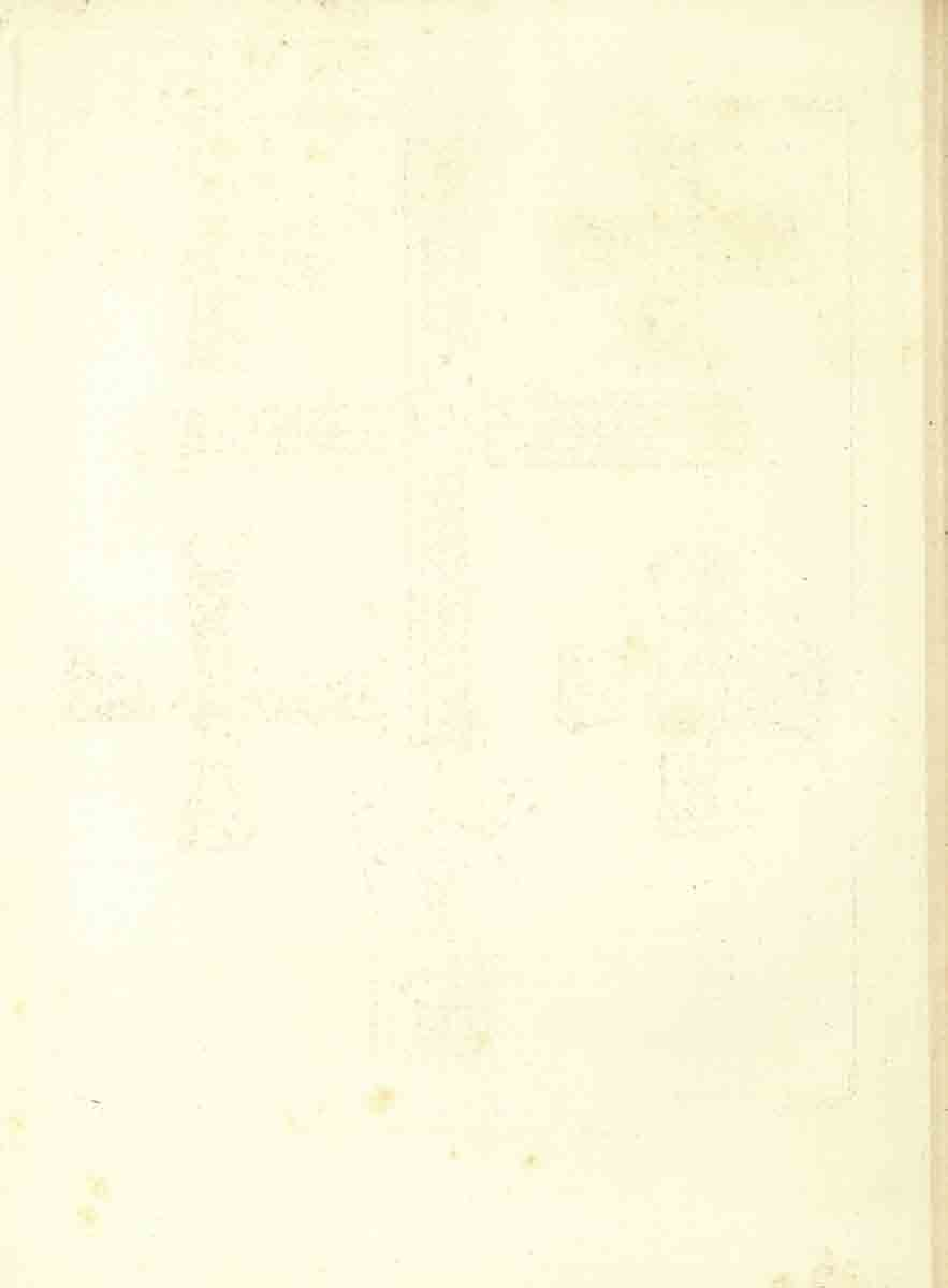




Imp. J. Lemercier & Cie Héliog. Dujardin

ANSE D'AMPHORE EN BRONZE

DU MUSÉE DE L'ERMITAGE (St PÉTERSBOURG)





A

Épée du Maitre Hercule

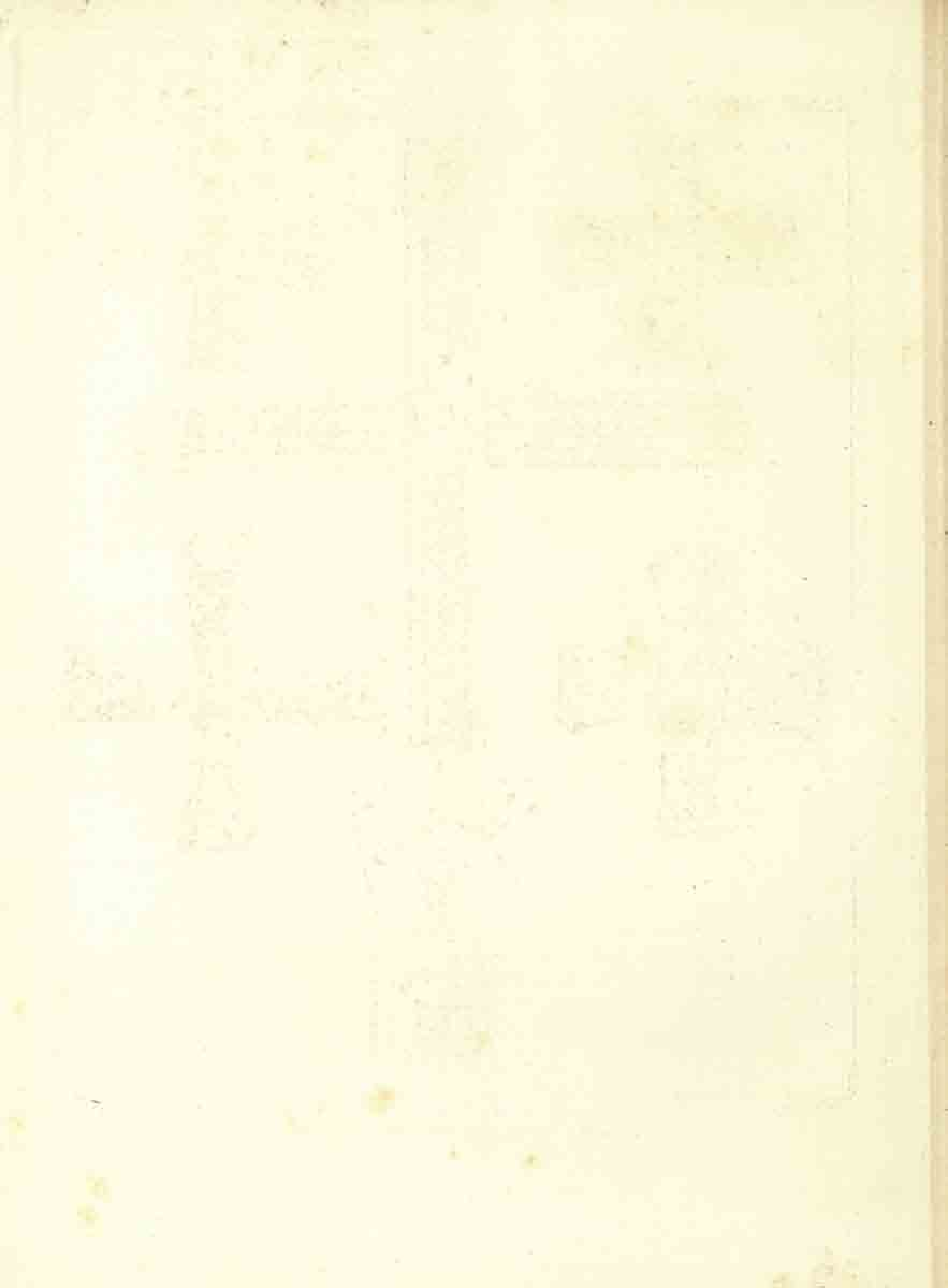
Collection de M. Beseman, Paris



B

Cinquedea du Maitre Hercule

Arsenal de la Tour de Londres



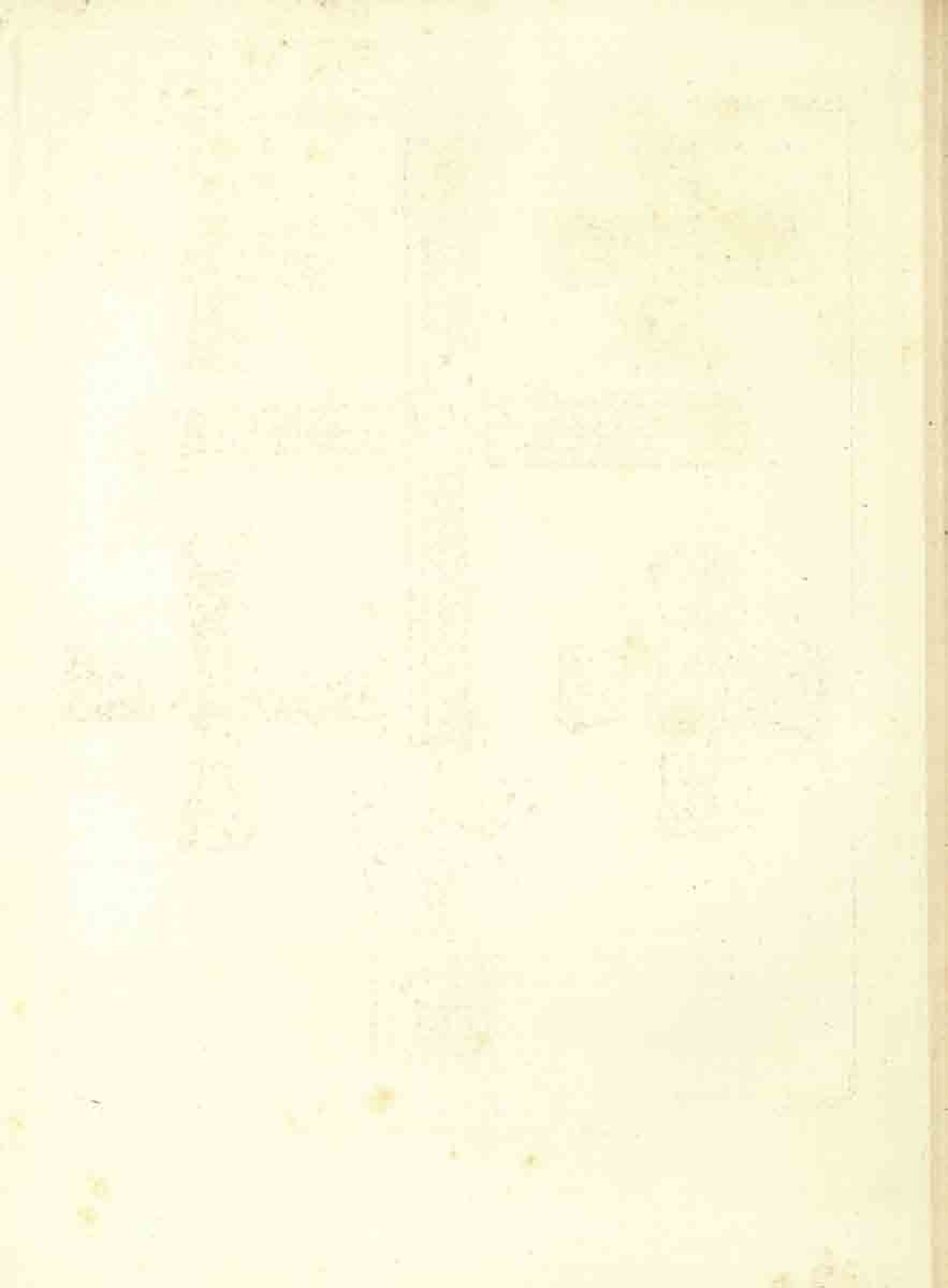


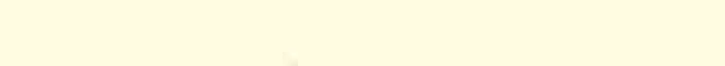
3 1 2

1. FOURREAU DE L'ÉPÉE DE CÉSAR BORGIA (Musée de South Kensington à Londres)

2. 3. DEUX AUTRES FOURREAUX DU MÊME MAITRE HERCULE (Musée d'Artillerie à Paris)

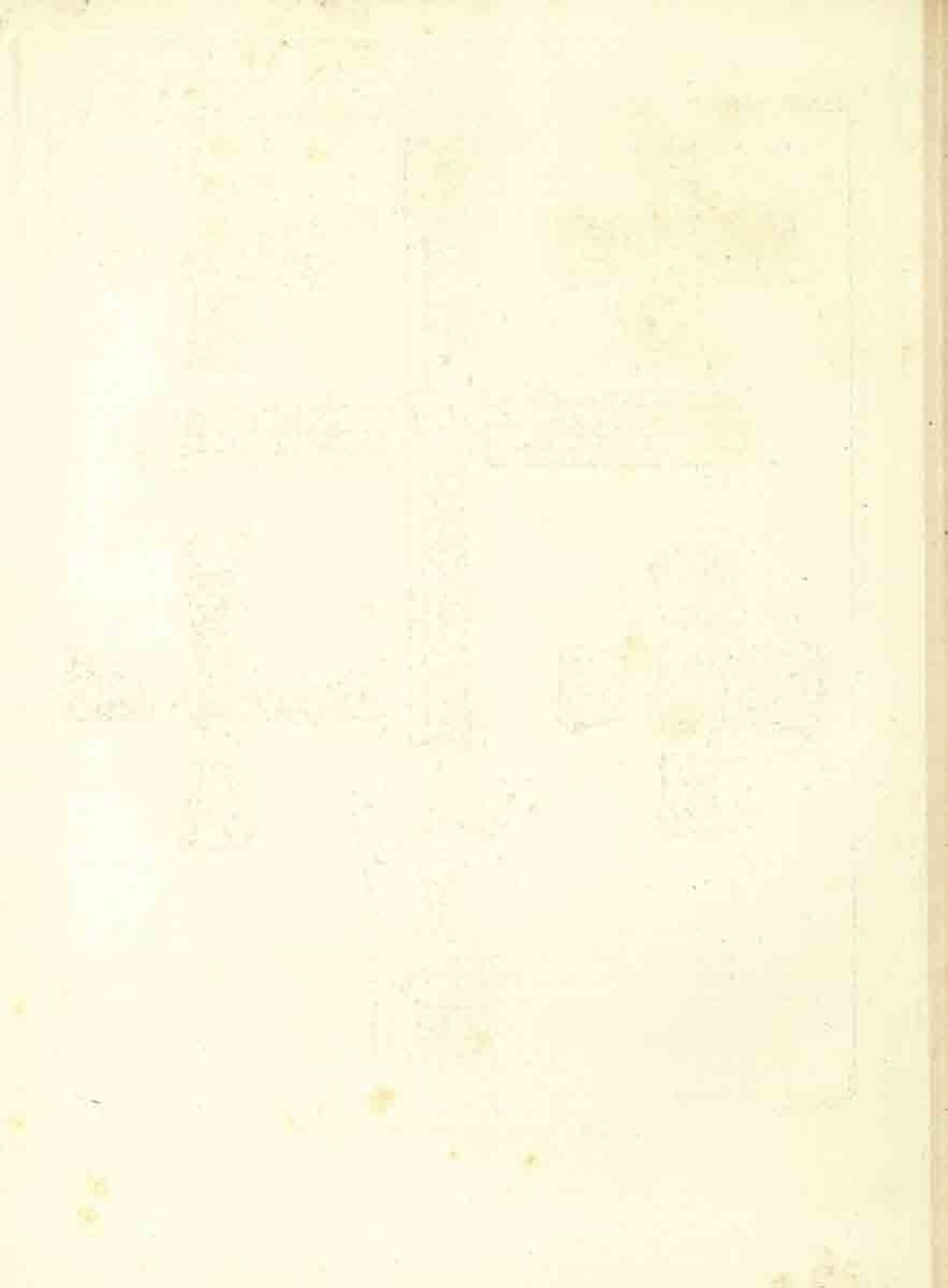
Imp. A. Quantin et Cie. Héliog. Dujardin.





Héliog. Dujardin

STATUE DE FEMME DU MUSÉE D'ATHÈNES

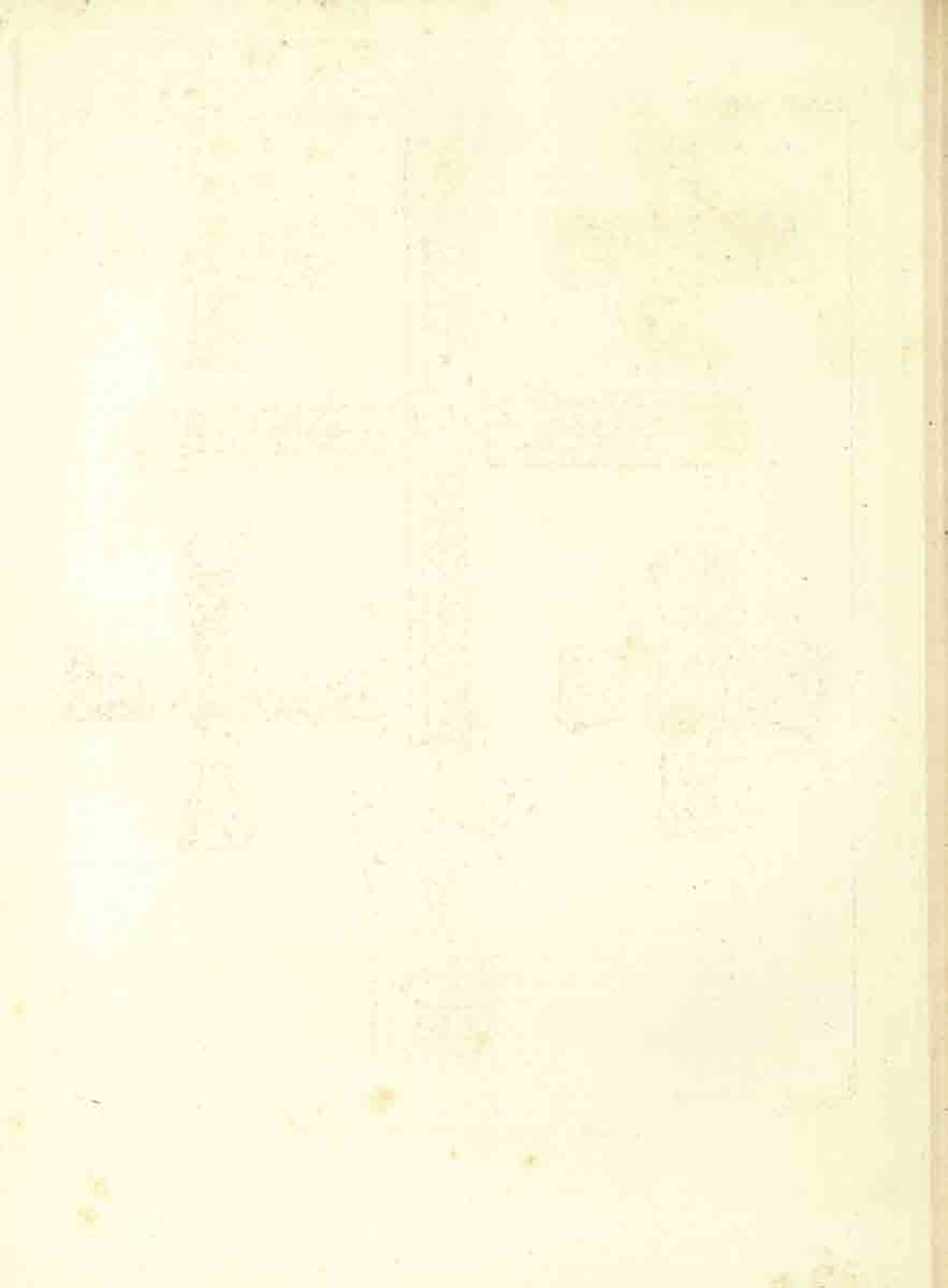


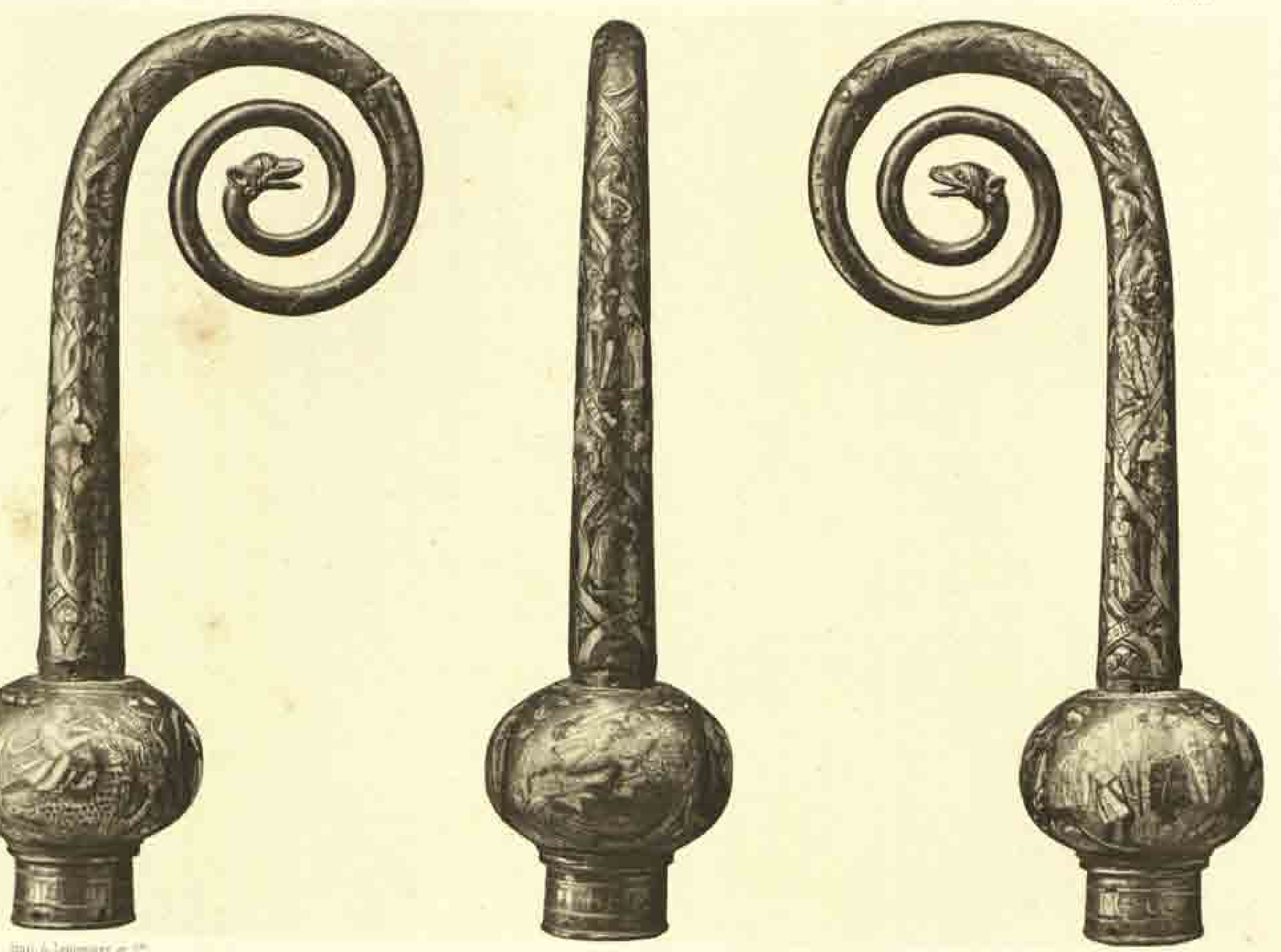




CHARLES VIII — ANNE DE BRETAGNE

(Peintures conservées à la Bibliothèque Nationale)



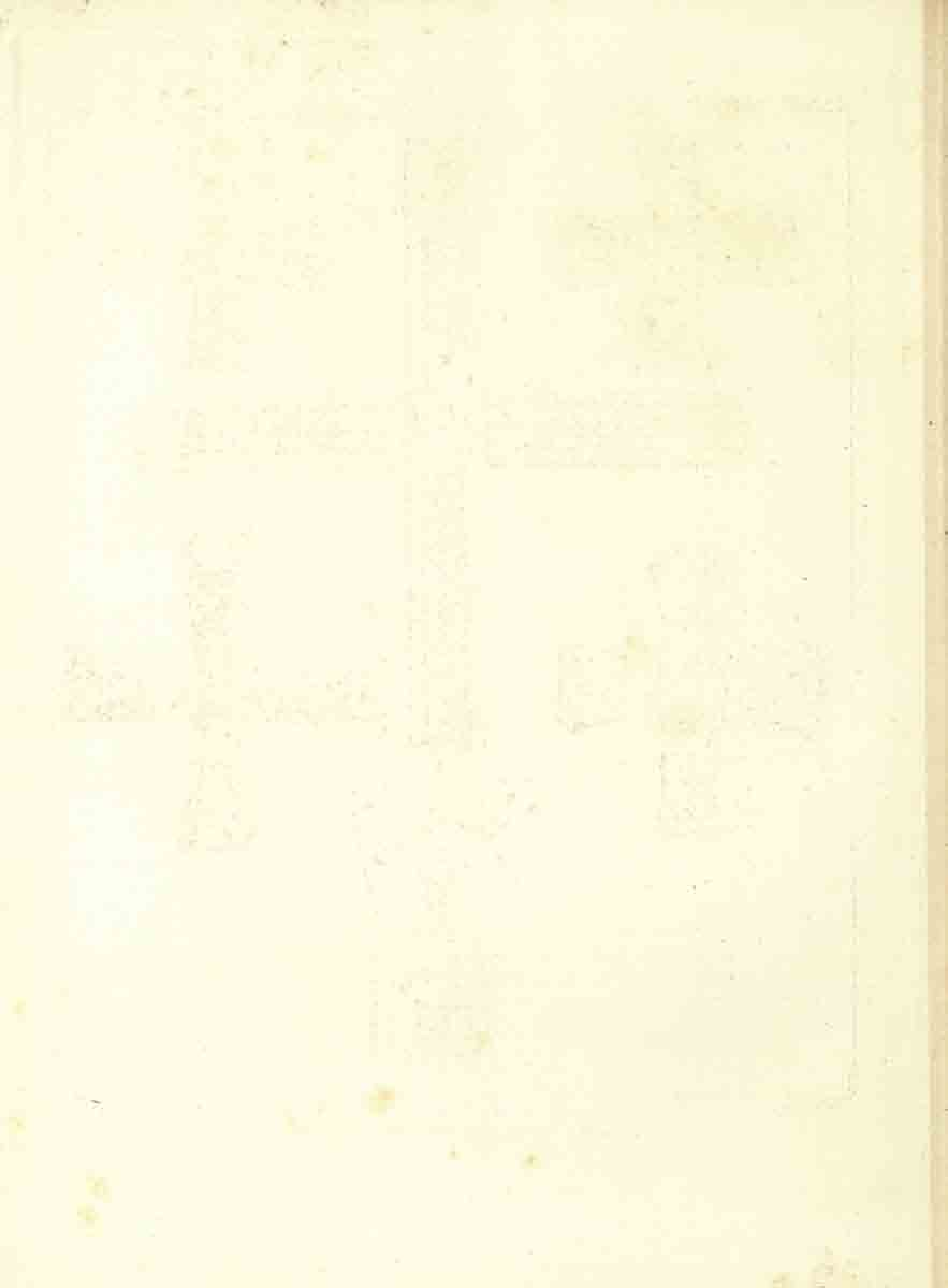


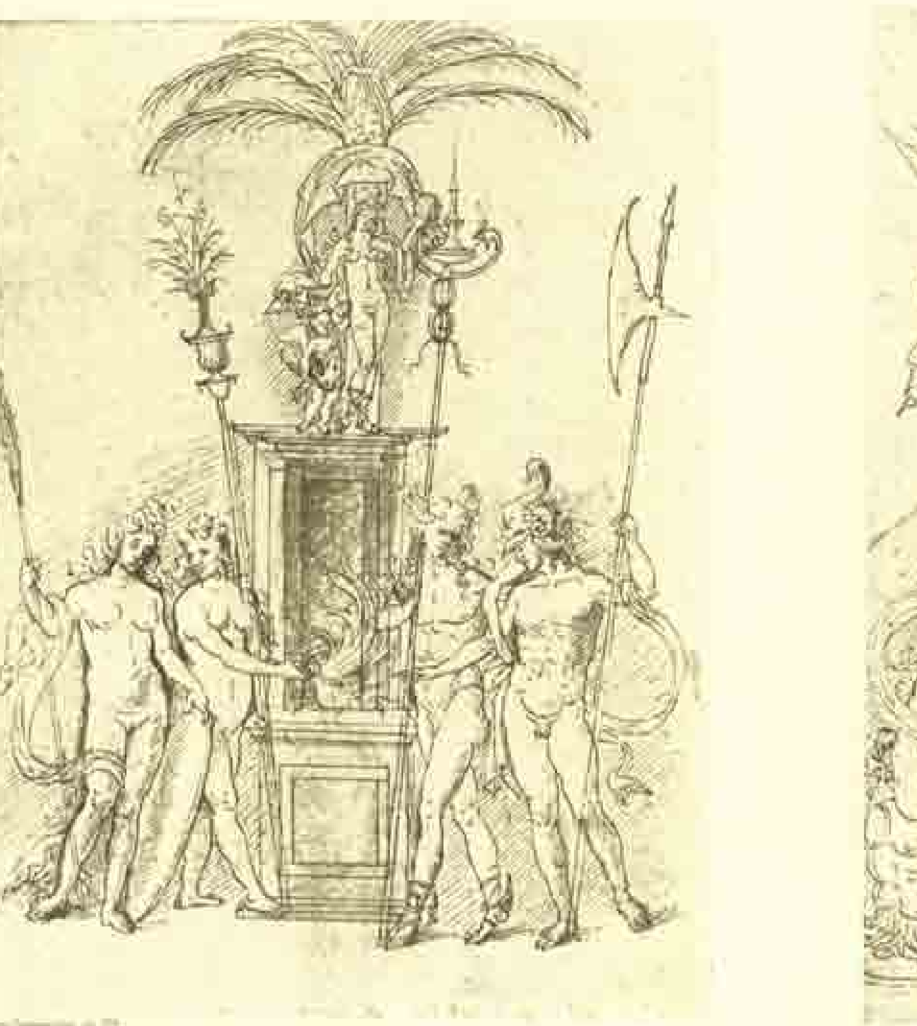
Imp. A. Lemercier et Cie

CROSSE DITE DE RAGENFROID

COLLECTION CARRAND

Héliog. Dujardin

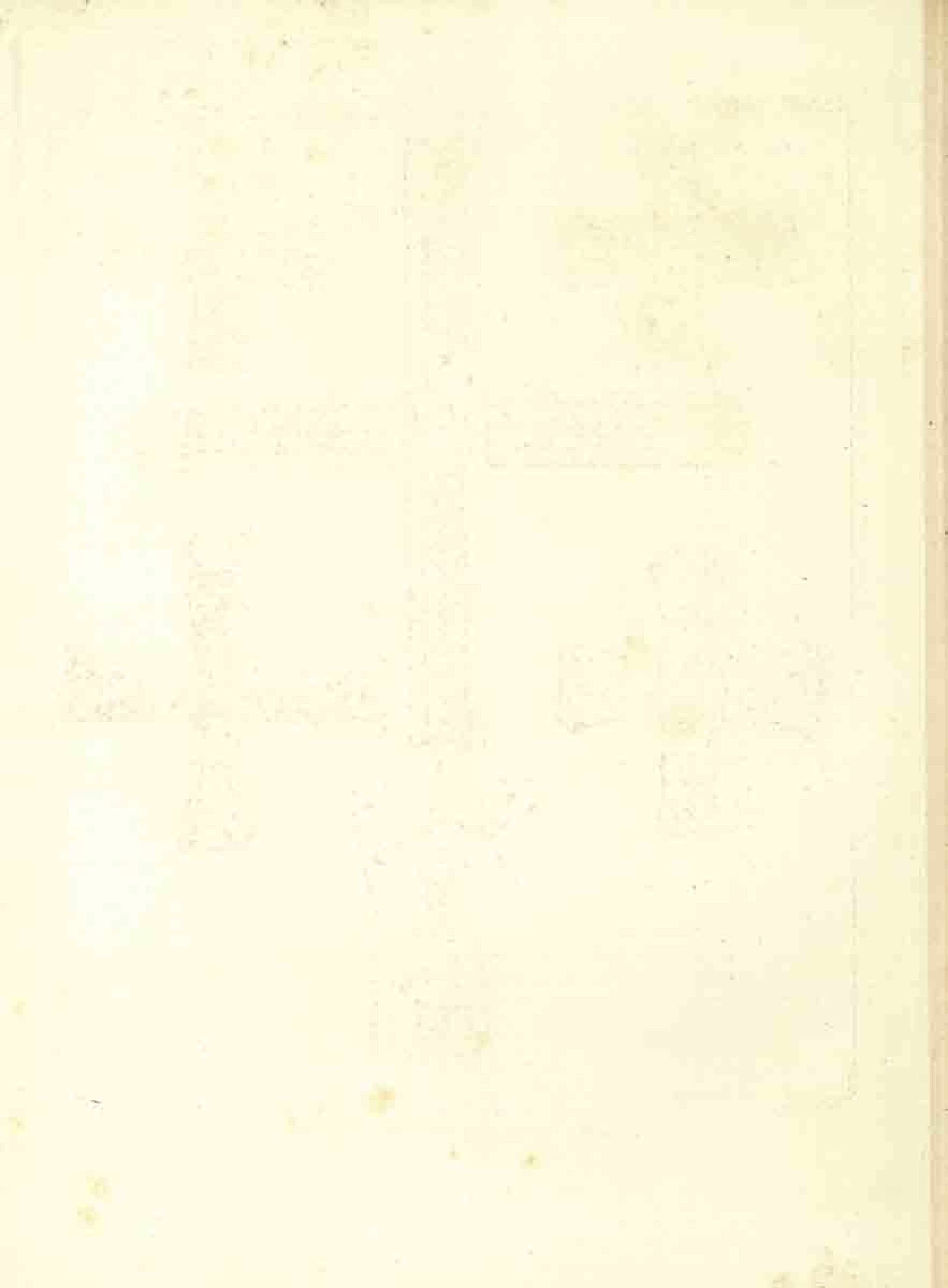


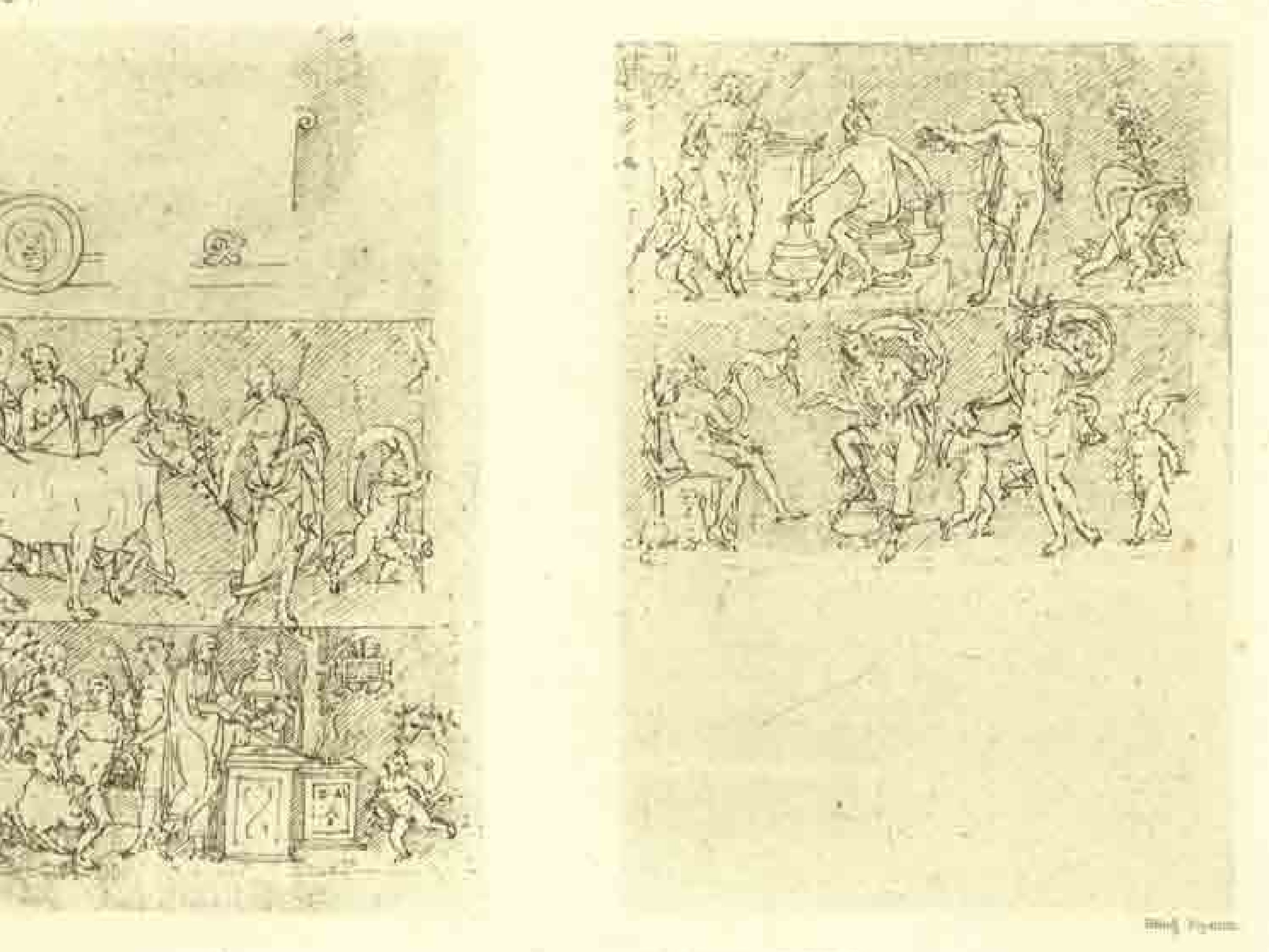




Dessins originaux pour des lames d'épée, attribués à Hercule de Pesaro

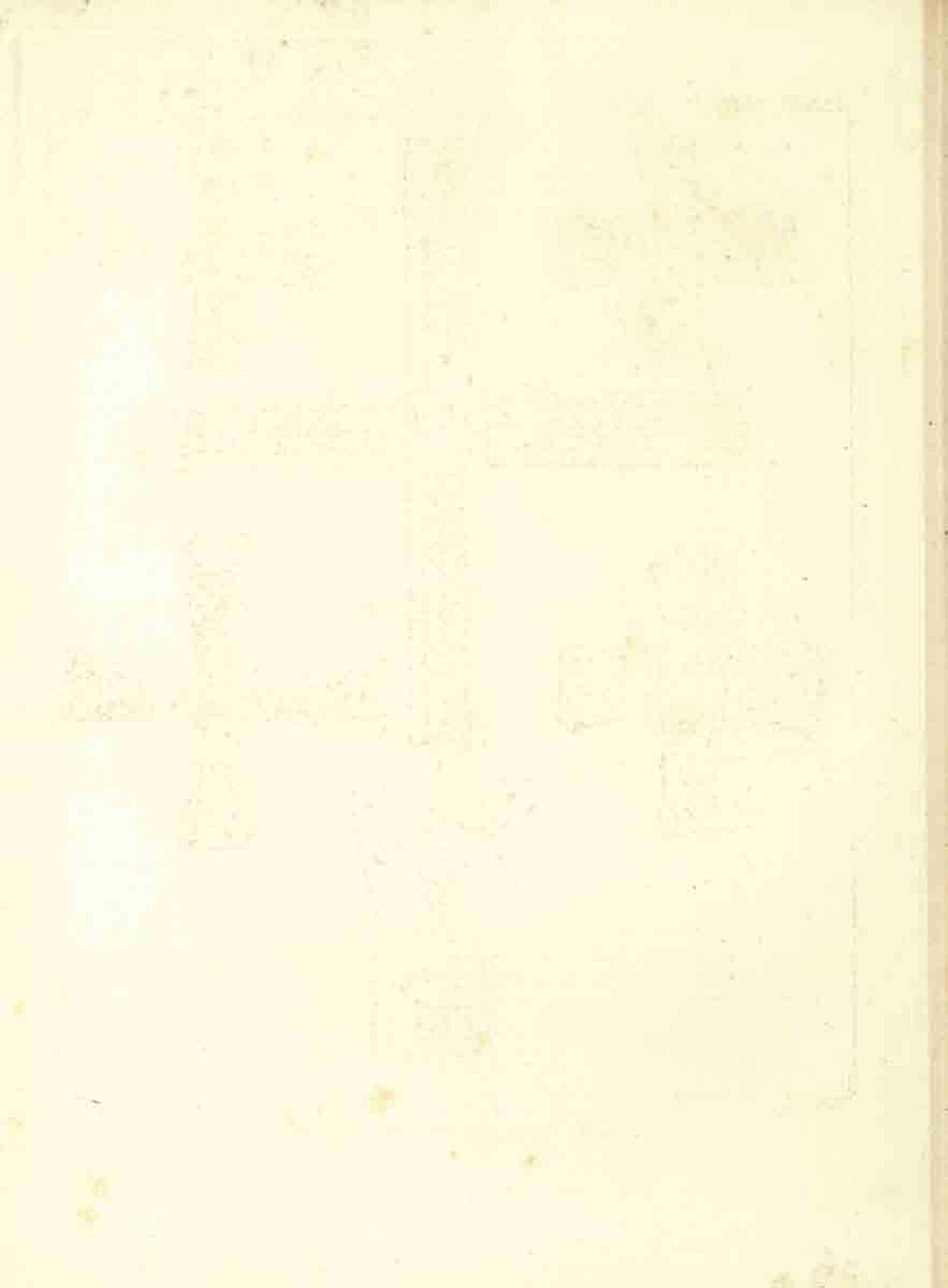
(d'après les originaux au Cabinet des Estampes de Berlin)





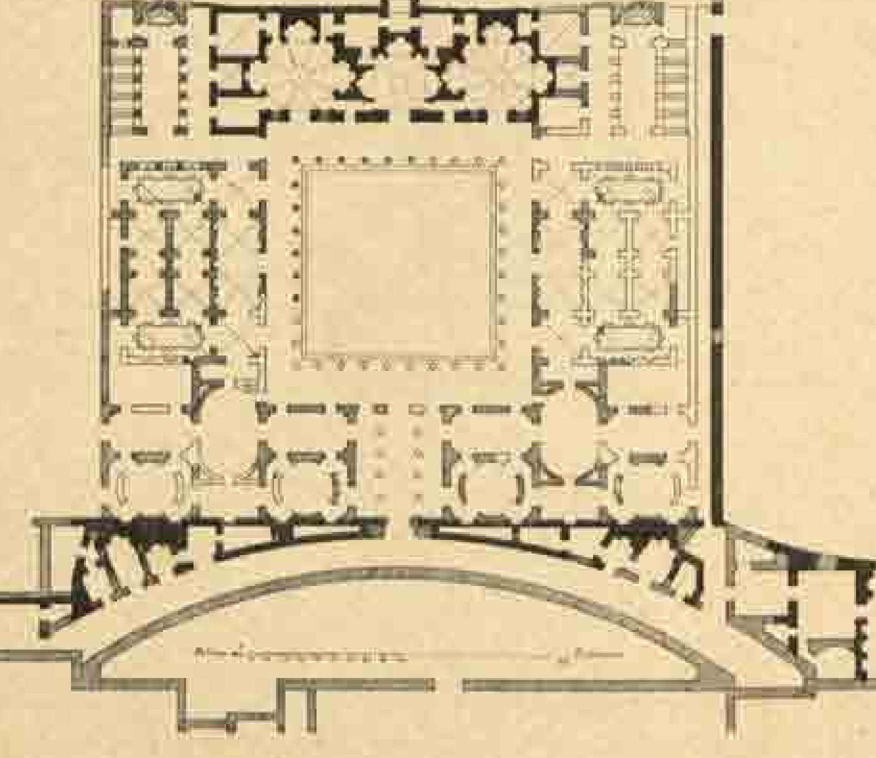
ÉTUDES POUR DIVERSES FRISES ET LAMES D'ÉPÉE

(D'APRÈS LES ORIGINAUX AU CABINET DES ESTAMPES DE BERLIN)



PLAN DE L'ÉTAGE INFÉRIEVR

NOTA [illegible]

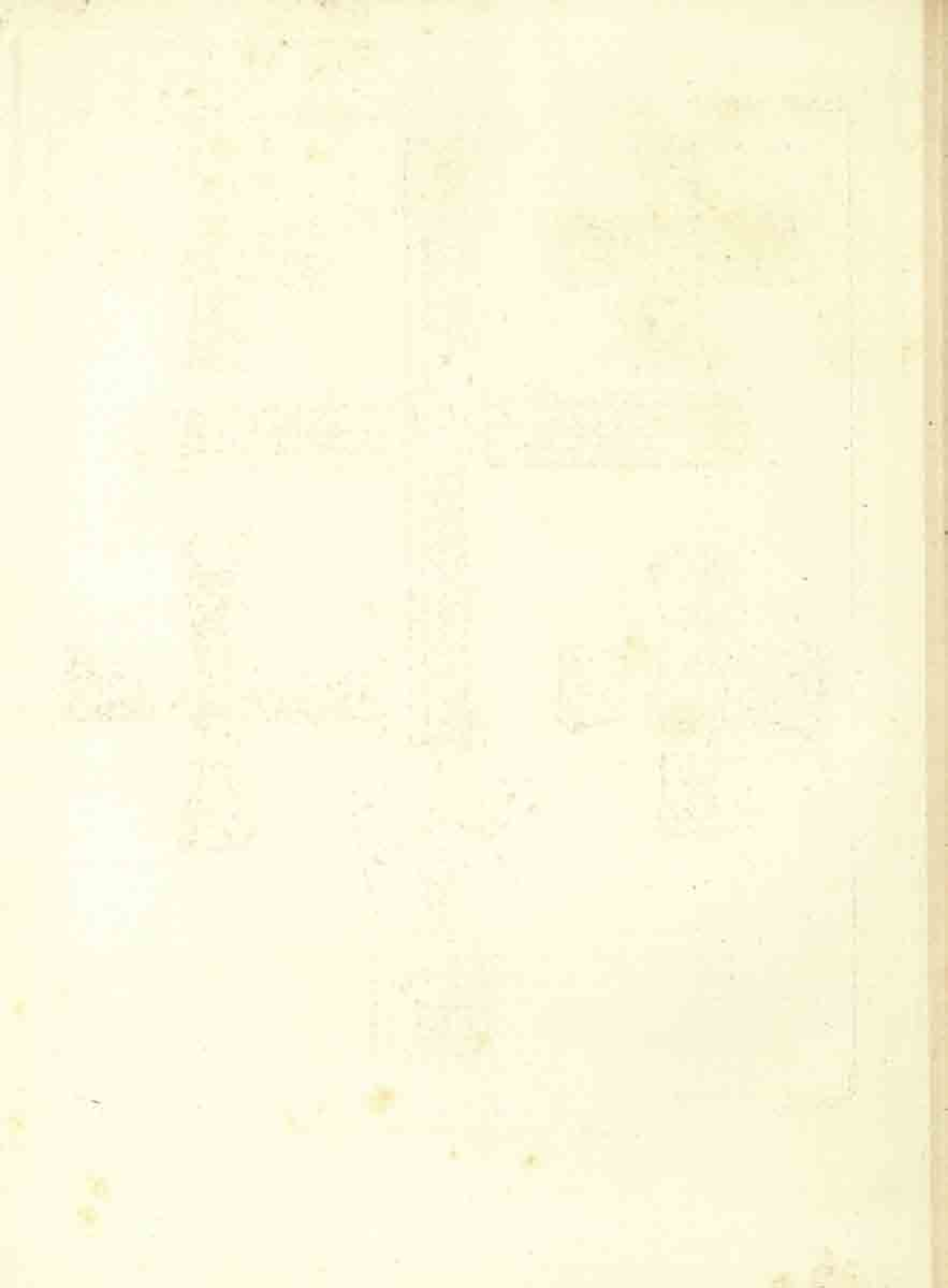


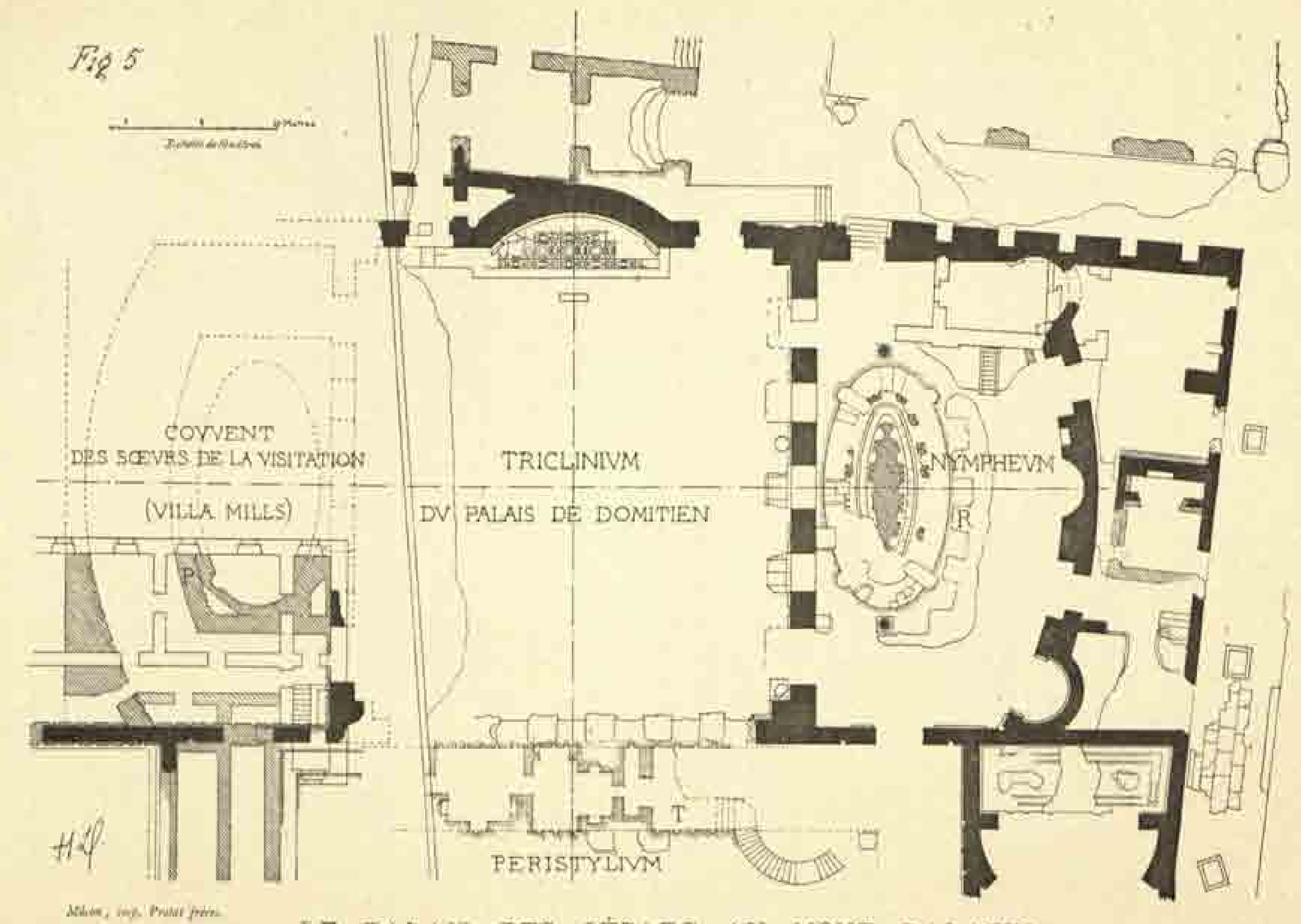
PLAN DE L'ÉTAGE SVPÉRIEVR



PLANS DE LA MAISON D'AVGVSTE D'APRÈS PIRANÈSE 1787
AU MONT PALATIN

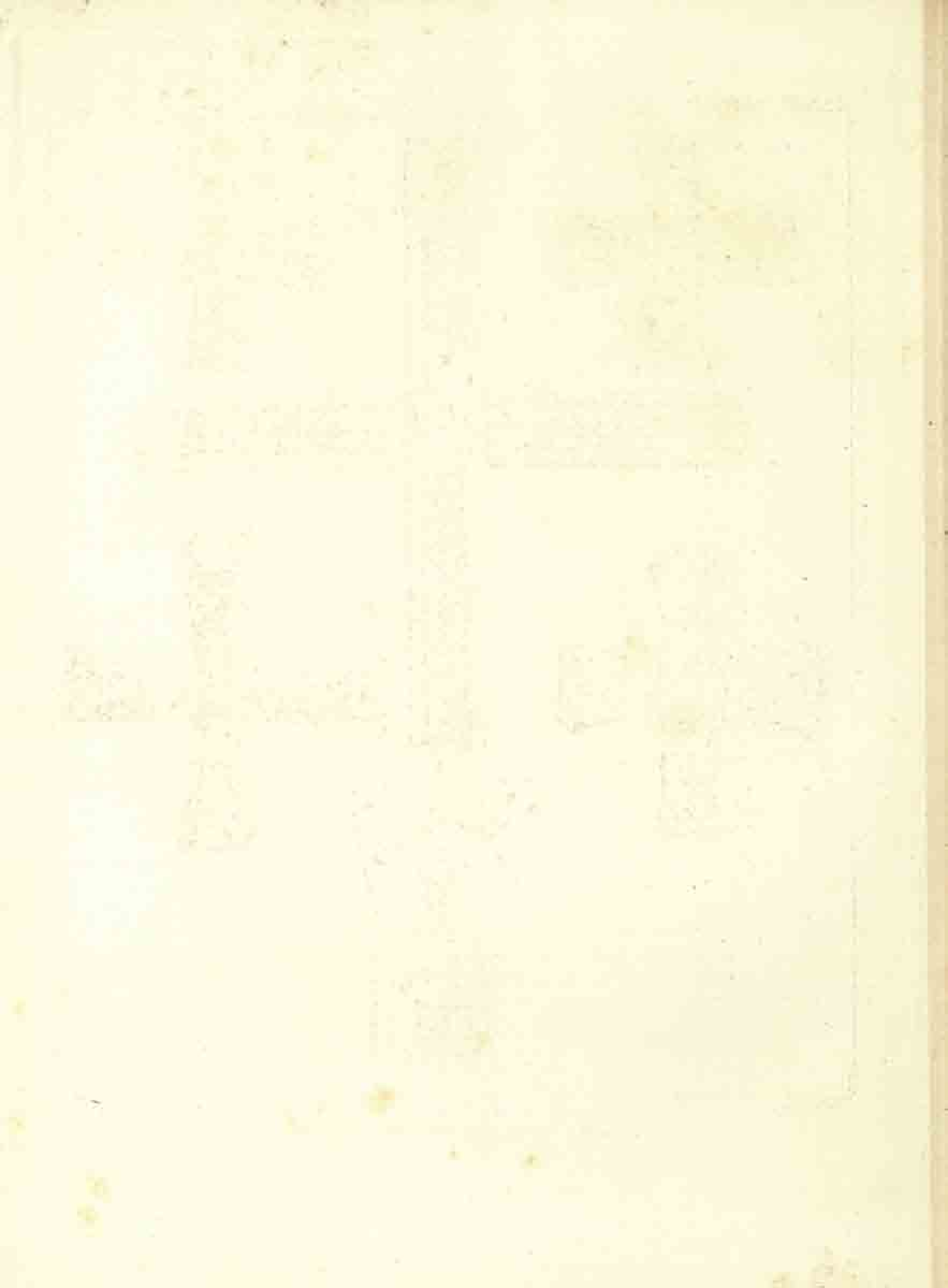
Mison, imp. Frein [illegible]

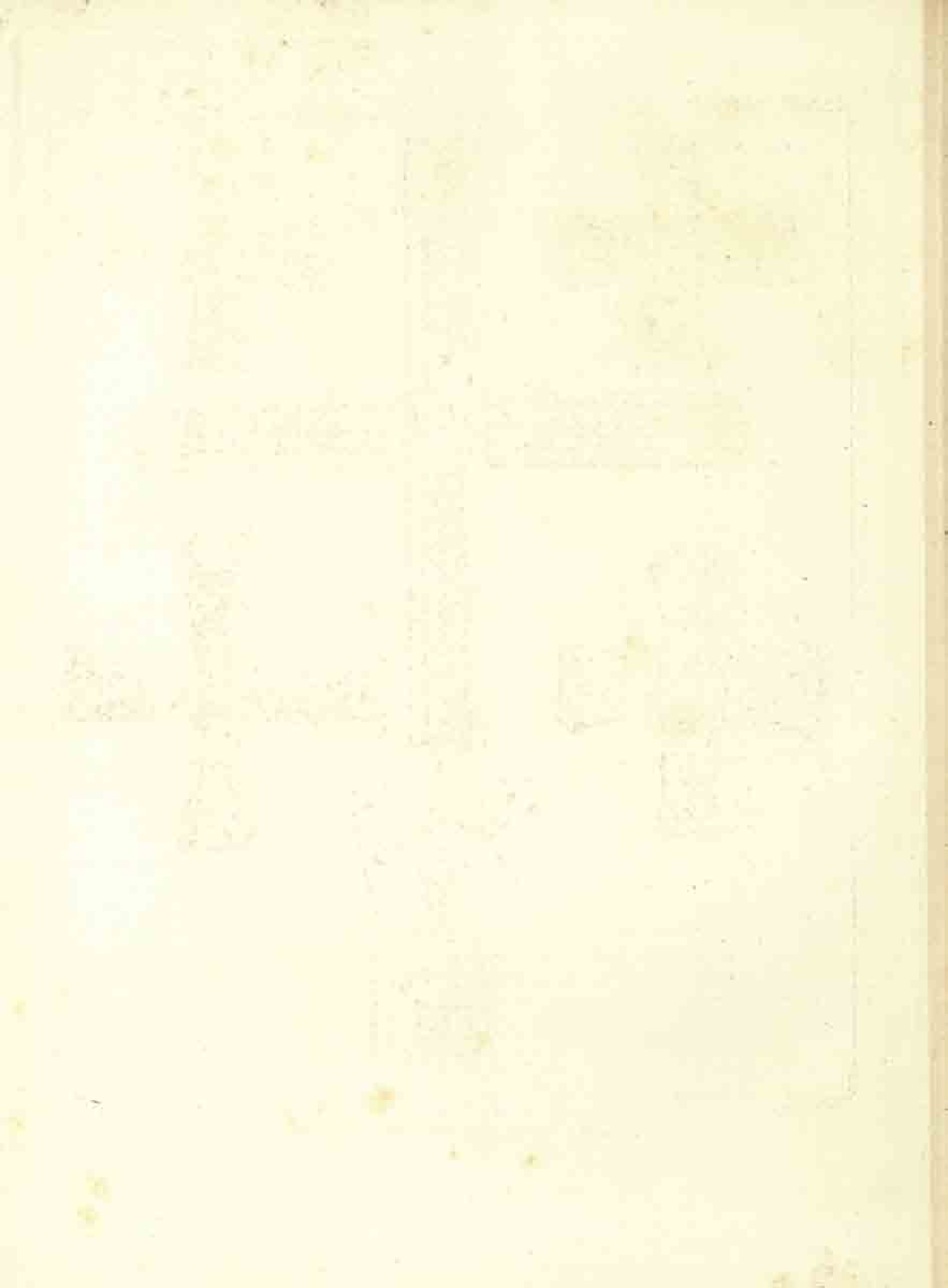


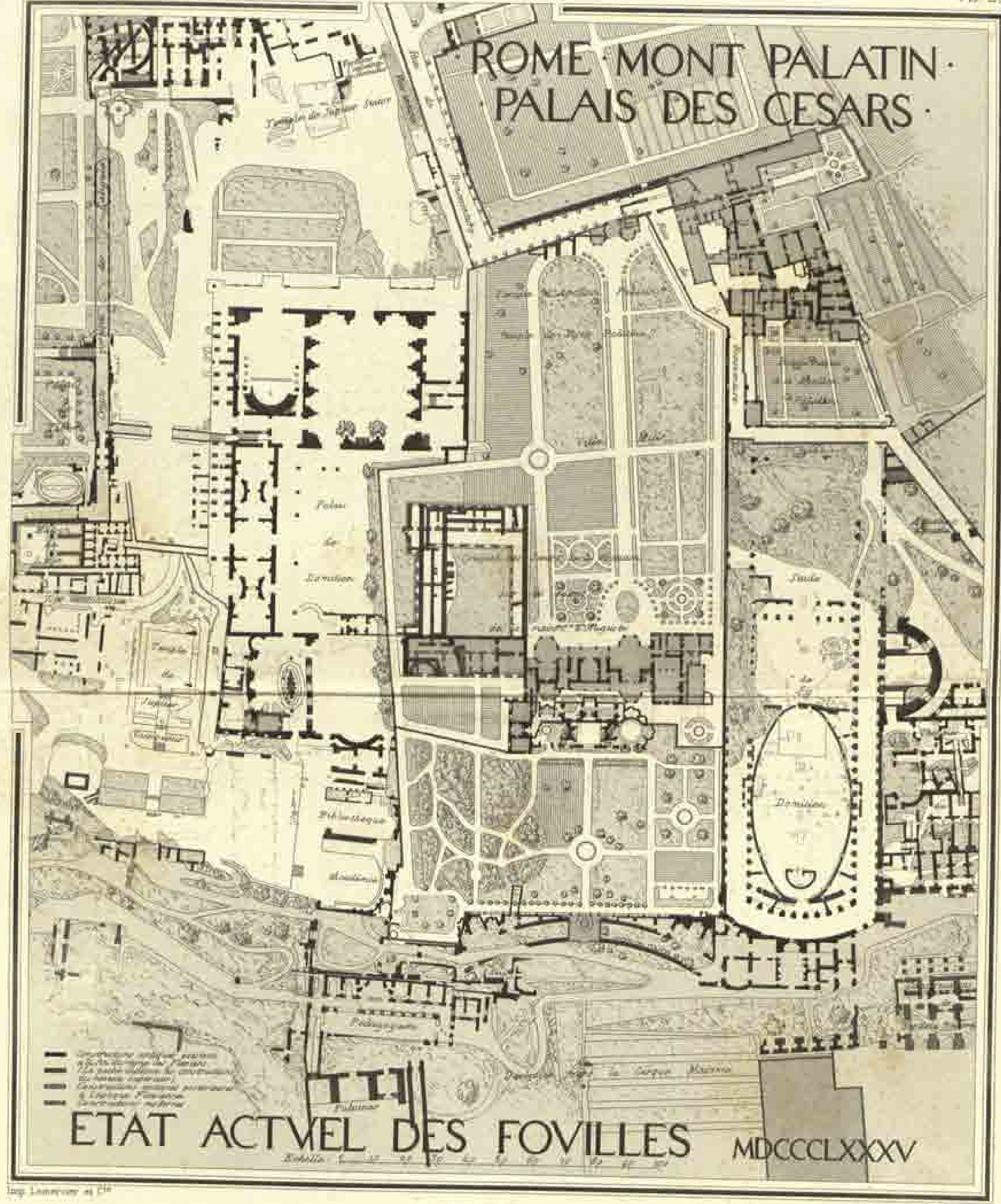


Mâcon, imp. Protat frères.

LE PALAIS DES CÉSARS AU MONT PALATIN

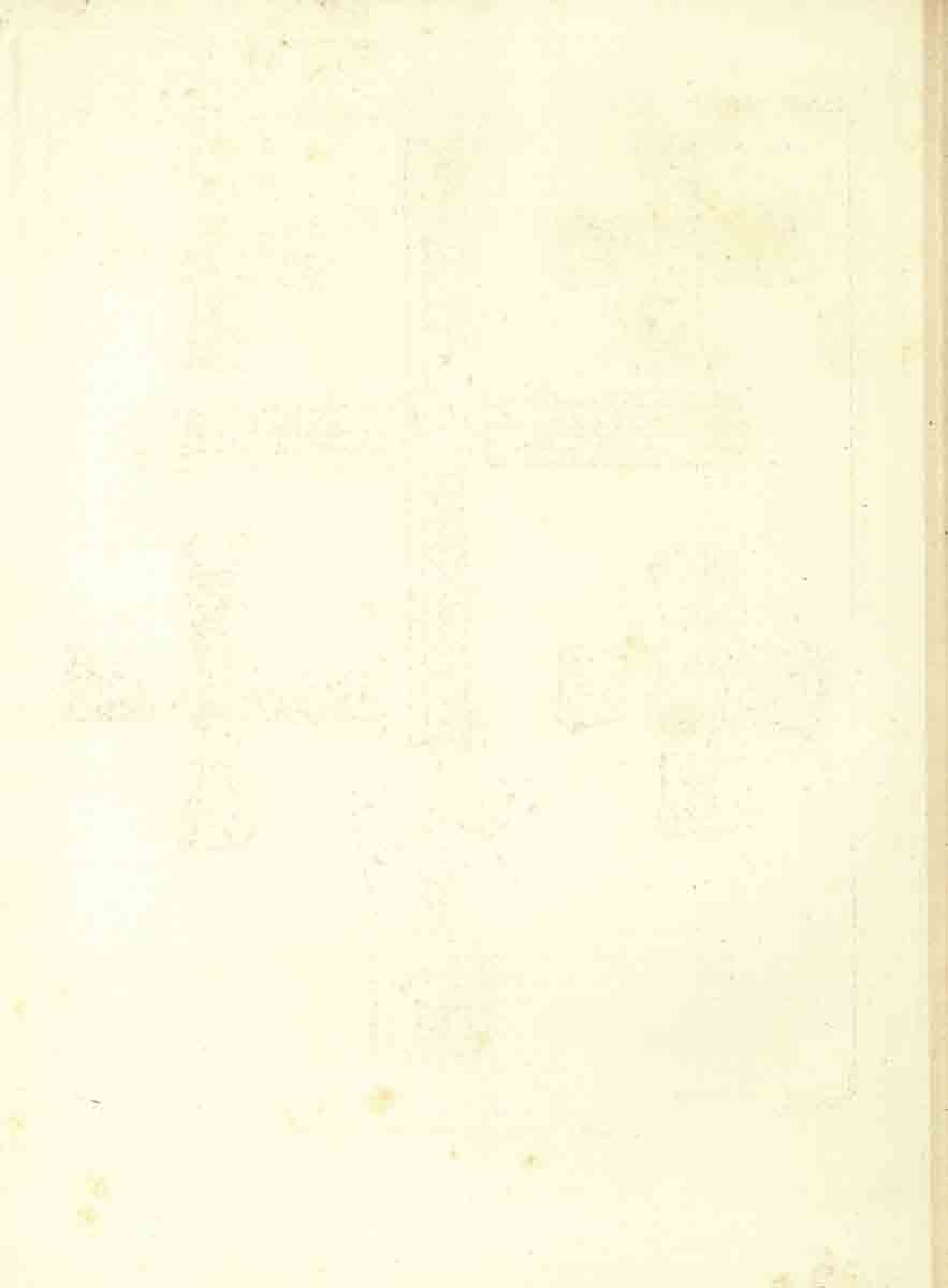






Imp. Lemercier et Cie
Mastaglio sc.

PALAIS DES CÉSARS : PLAN : RELEVÉS DE M. DEGLANE

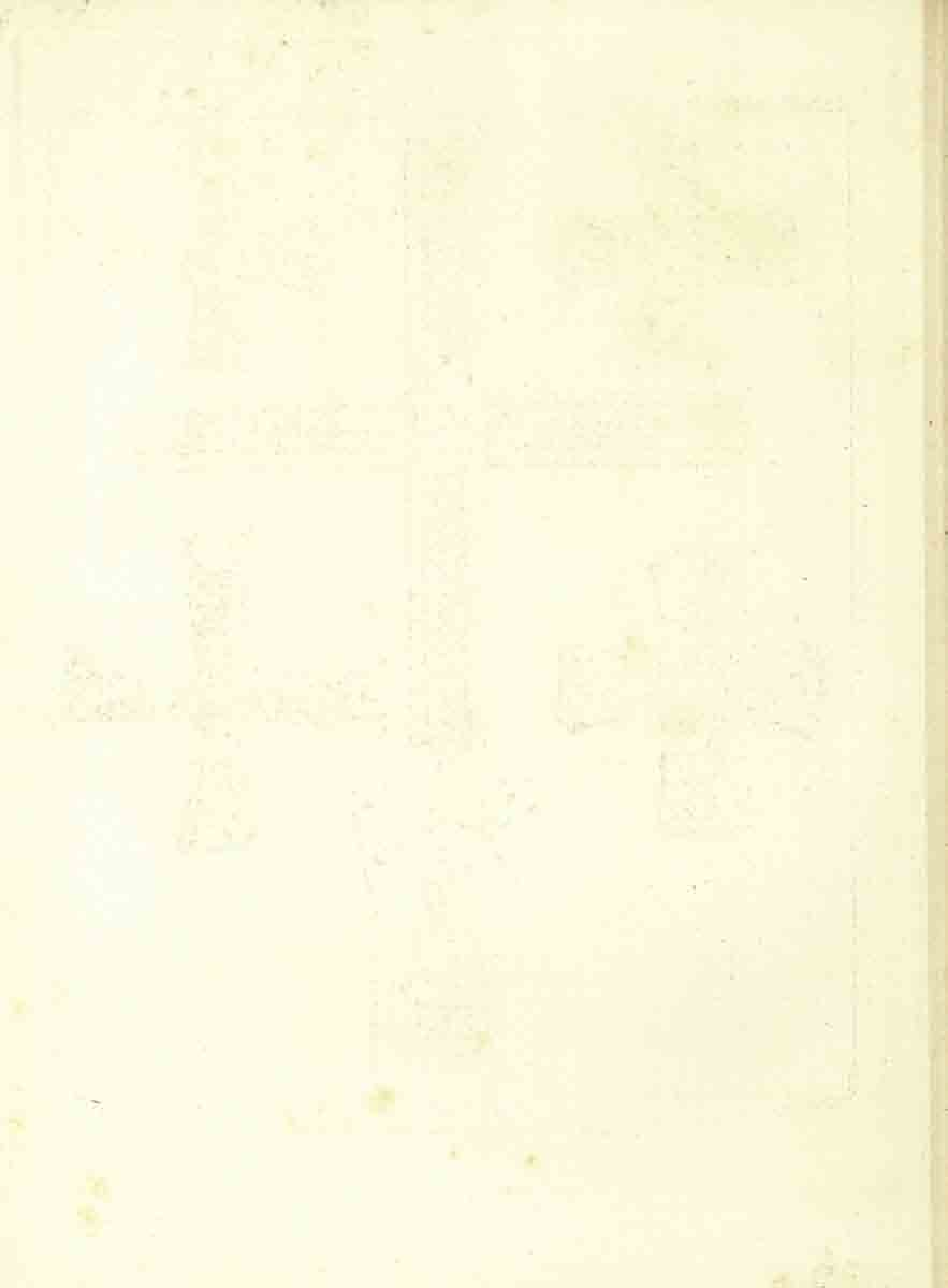




Un Prophète

Sculpture en pierre du XIVe siècle

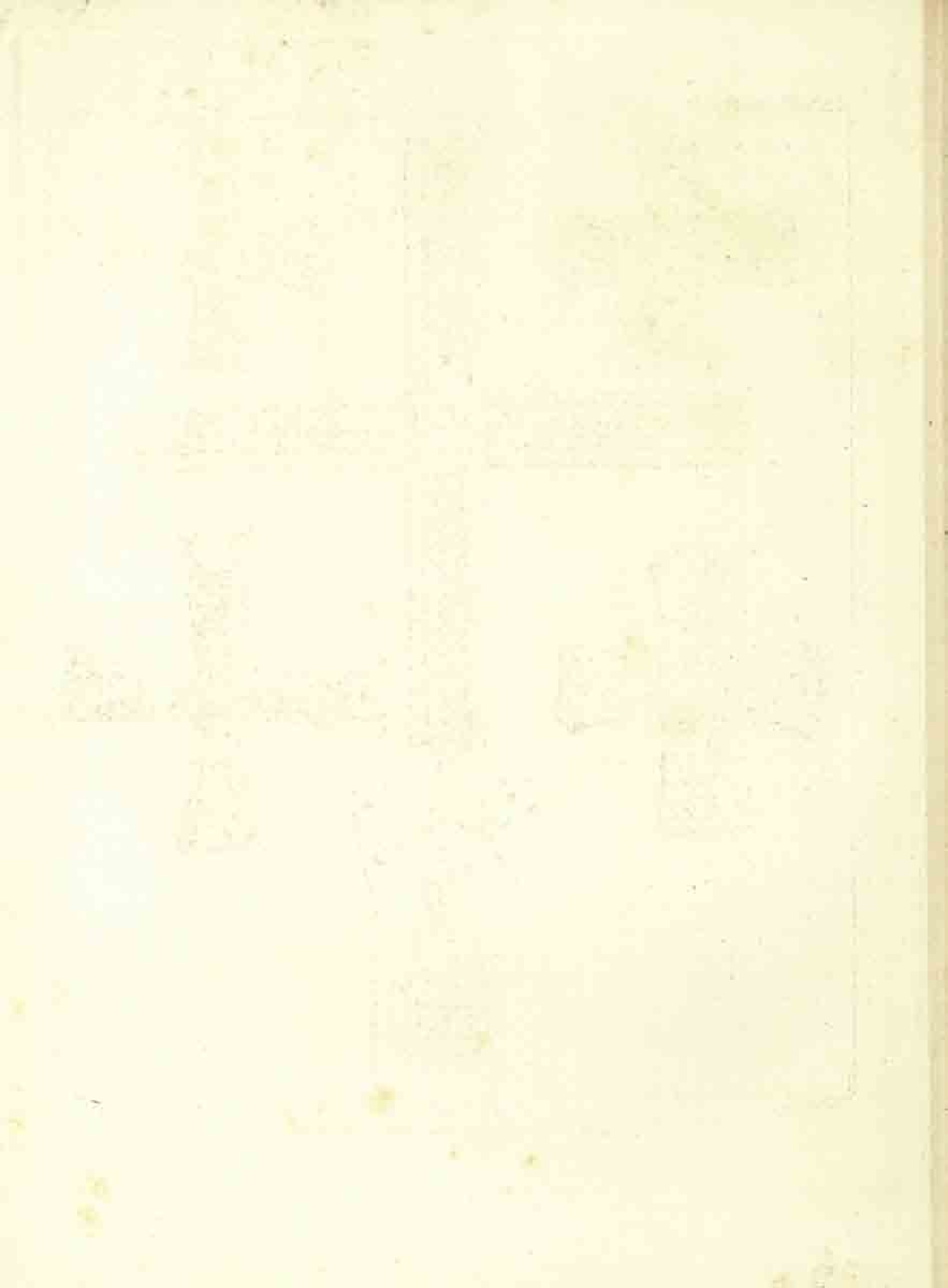
Portail de l'église de la Chaise-Dieu





VASE À DÉCOR GÉOMÉTRIQUE

DU MUSÉE DU LOUVRE



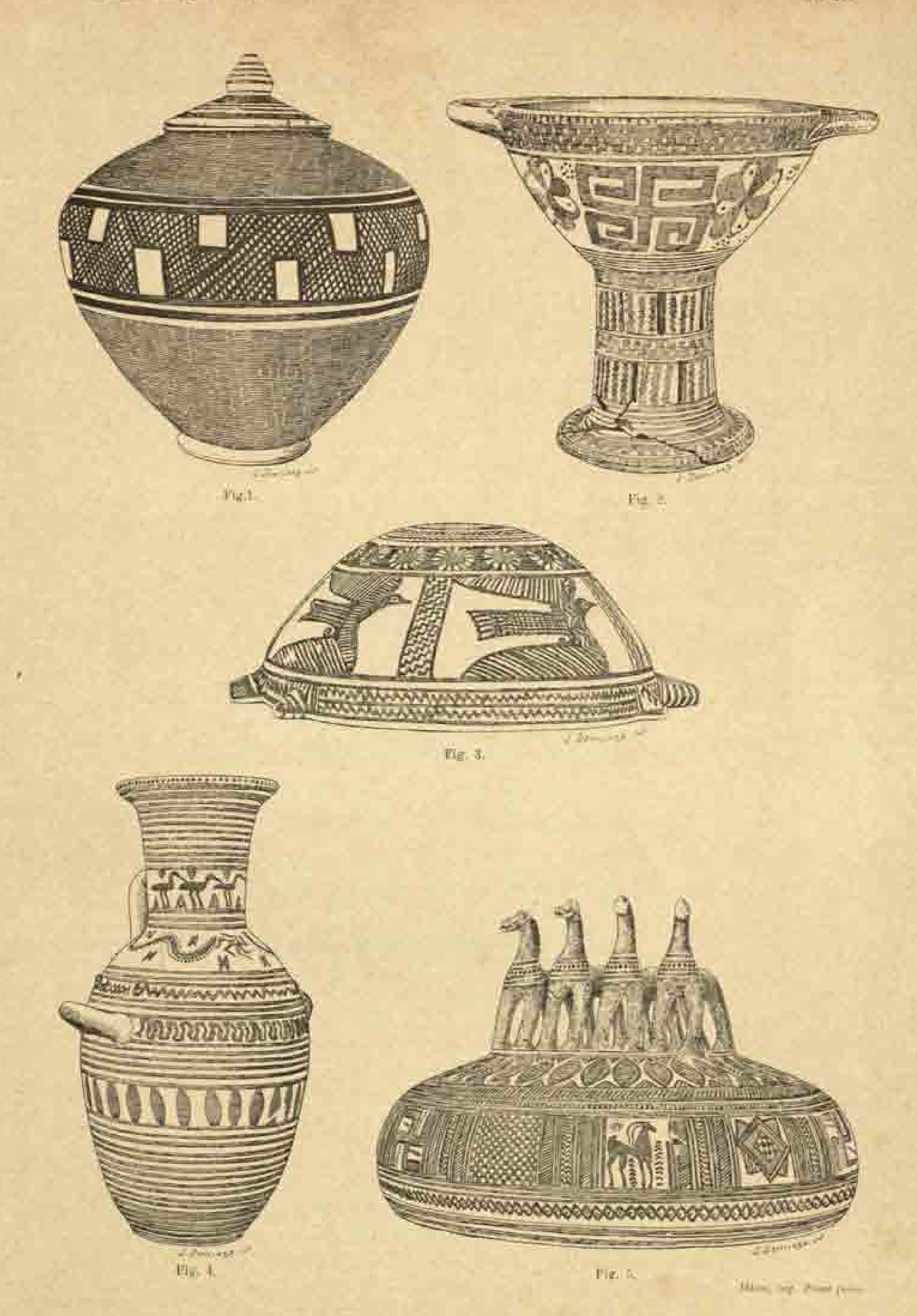
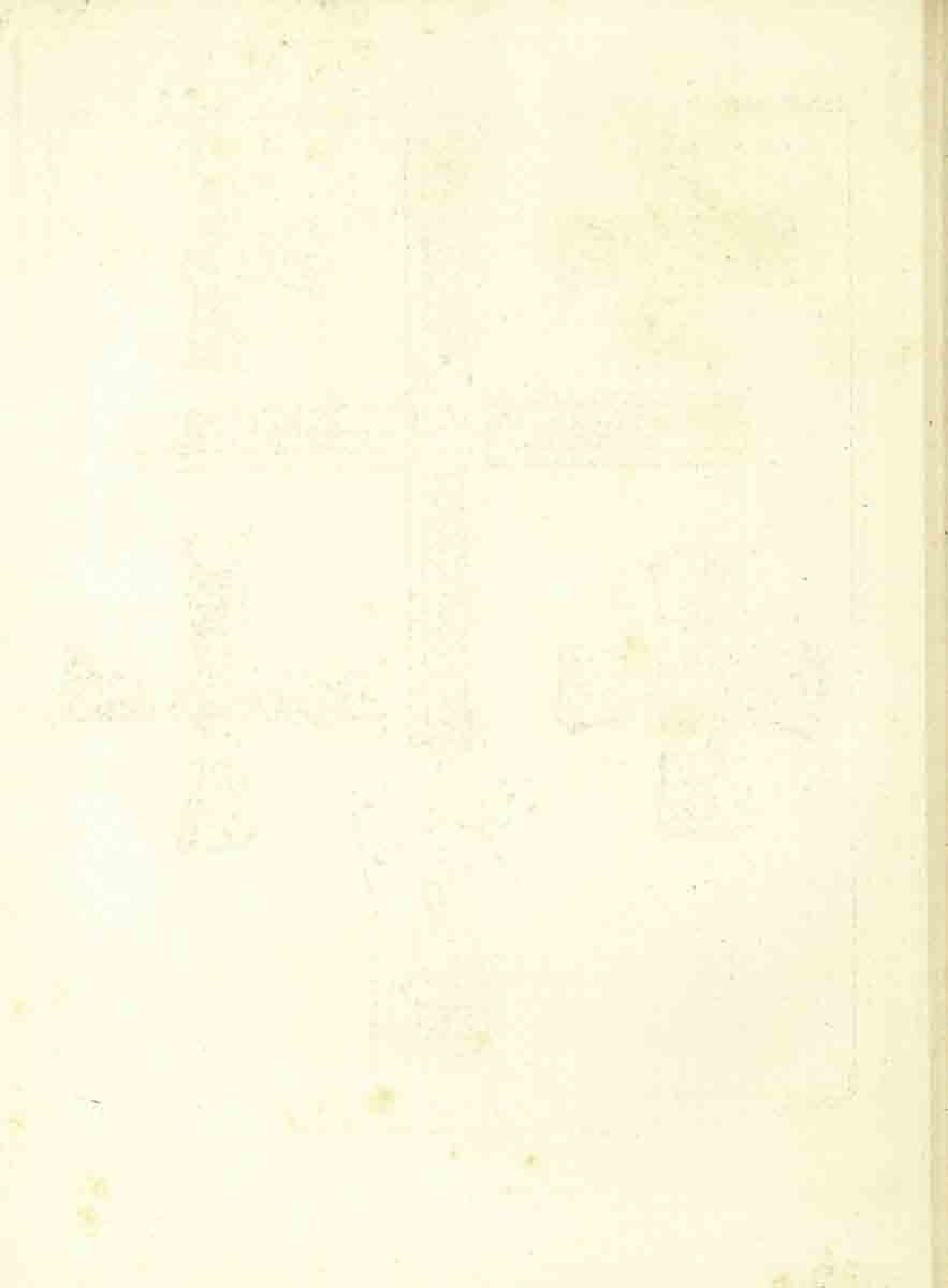
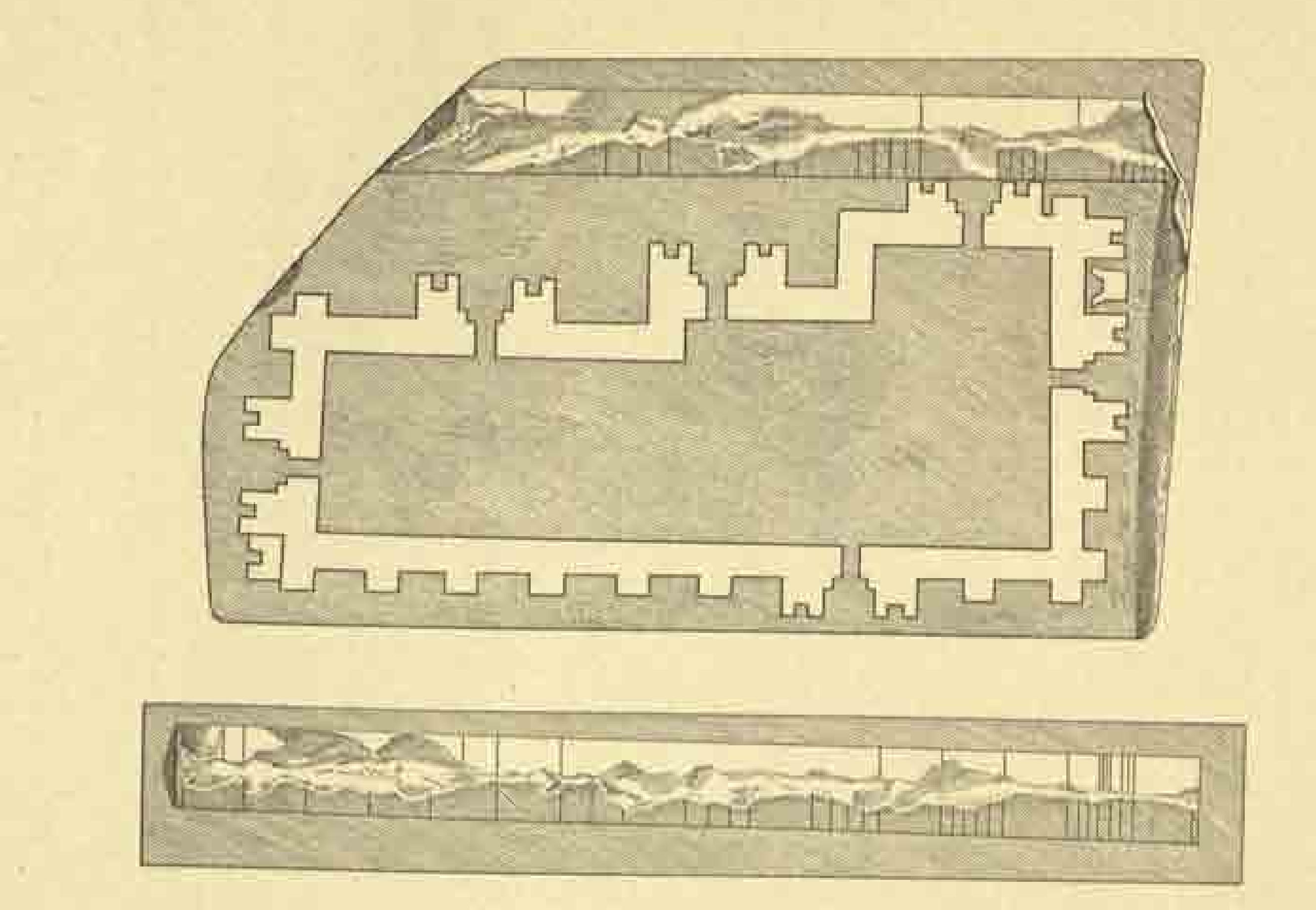


Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3. Fig. 4. Fig. 5.

VASES PEINTS ARCHAÏQUES DU MUSÉE DU LOUVRE

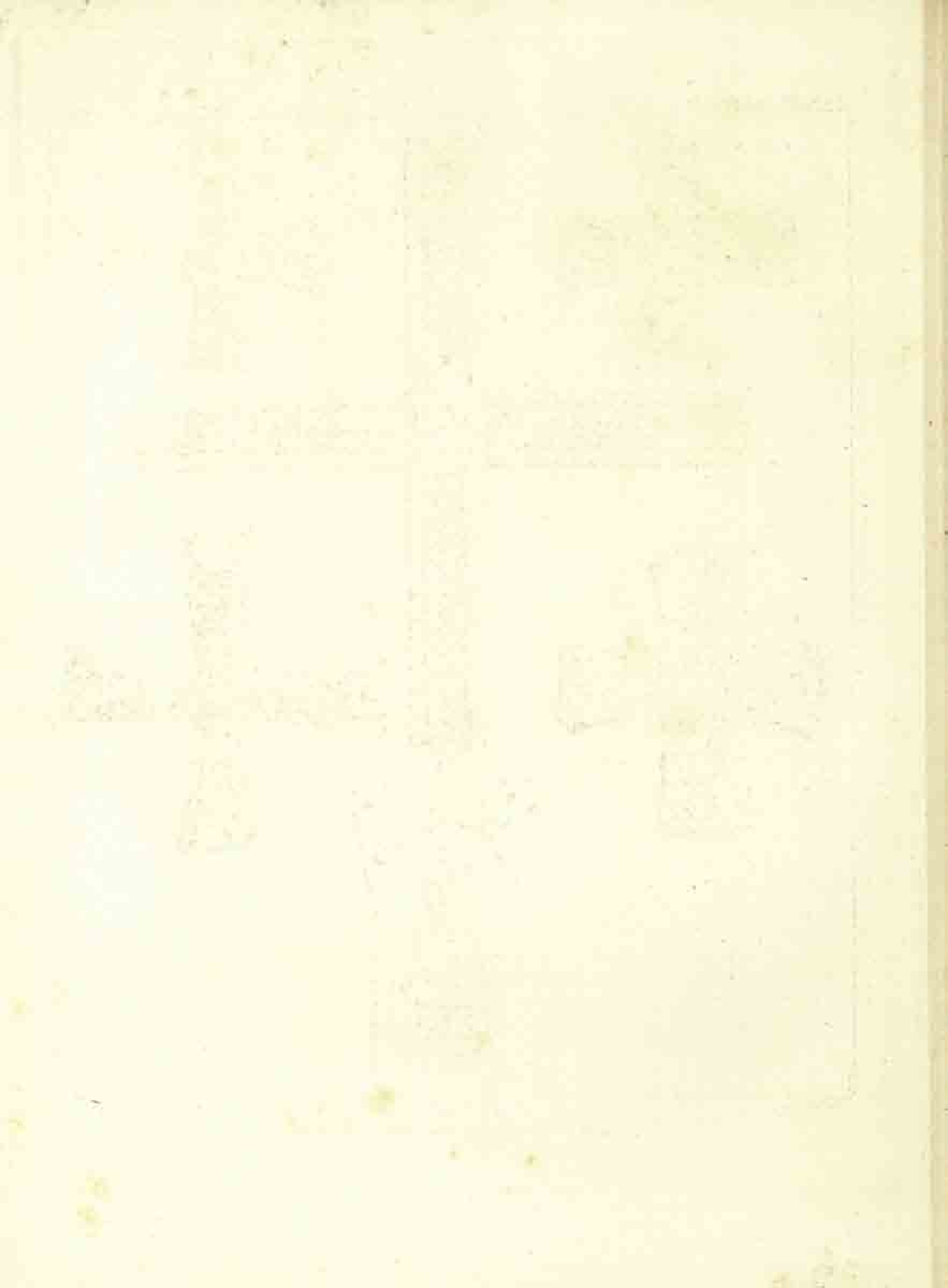




Mâcon, imp. Protat frères.

1. Tablette chaldéenne de Goudéa. — 2. Demi-coudée chaldéenne de Goudéa. — 3. Coudée perse, au Cabinet des Médailles.

(NOTA. — Le dessin est réduit à la moitié de la longueur réelle des monuments.)

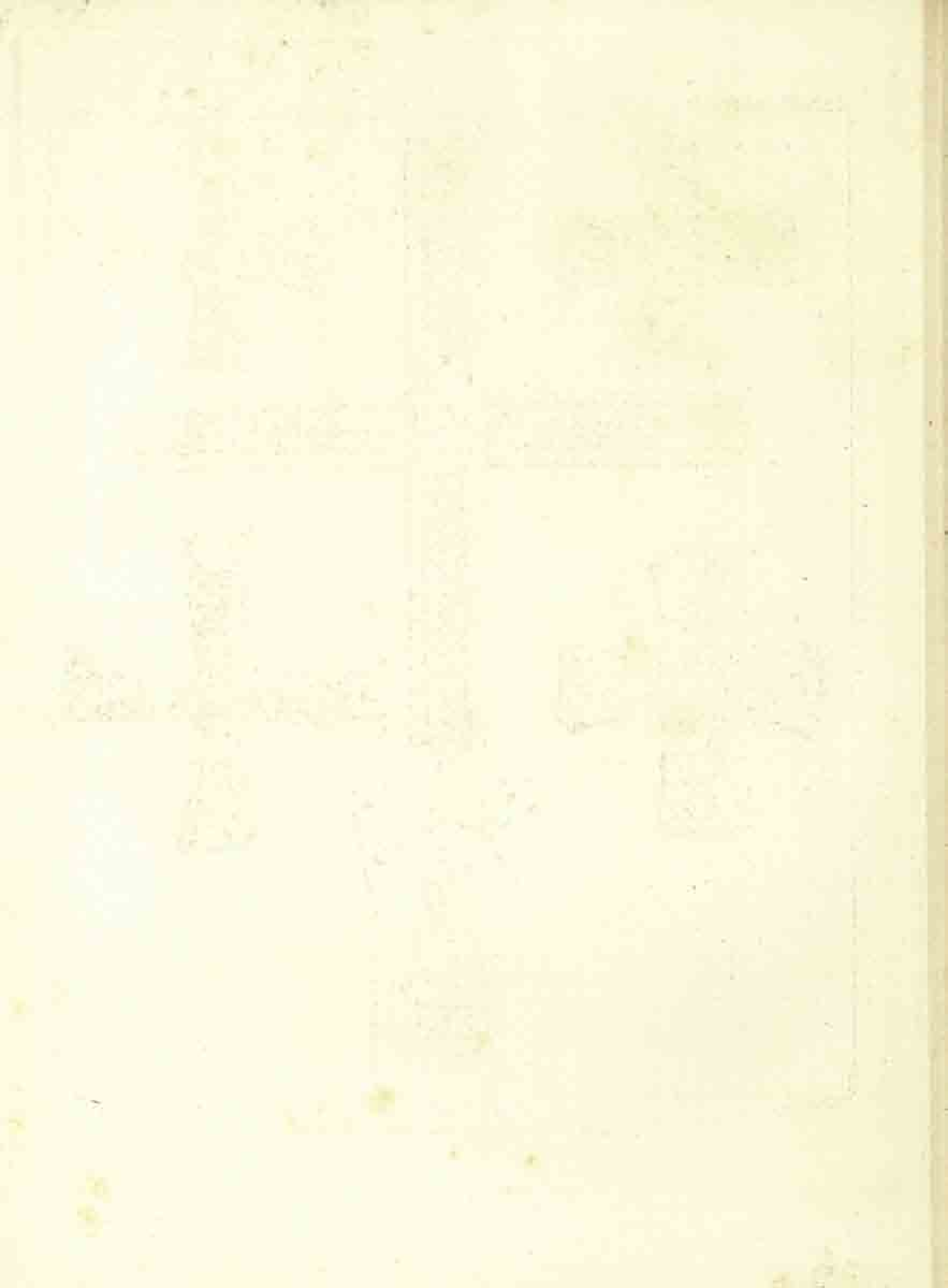




Thurwanger del.

Imp. Lemercier et Cie Paris.

Vases Grecs polychromes sur fond noir





2/3. Fig. 2.

2/3. Fig. 3.

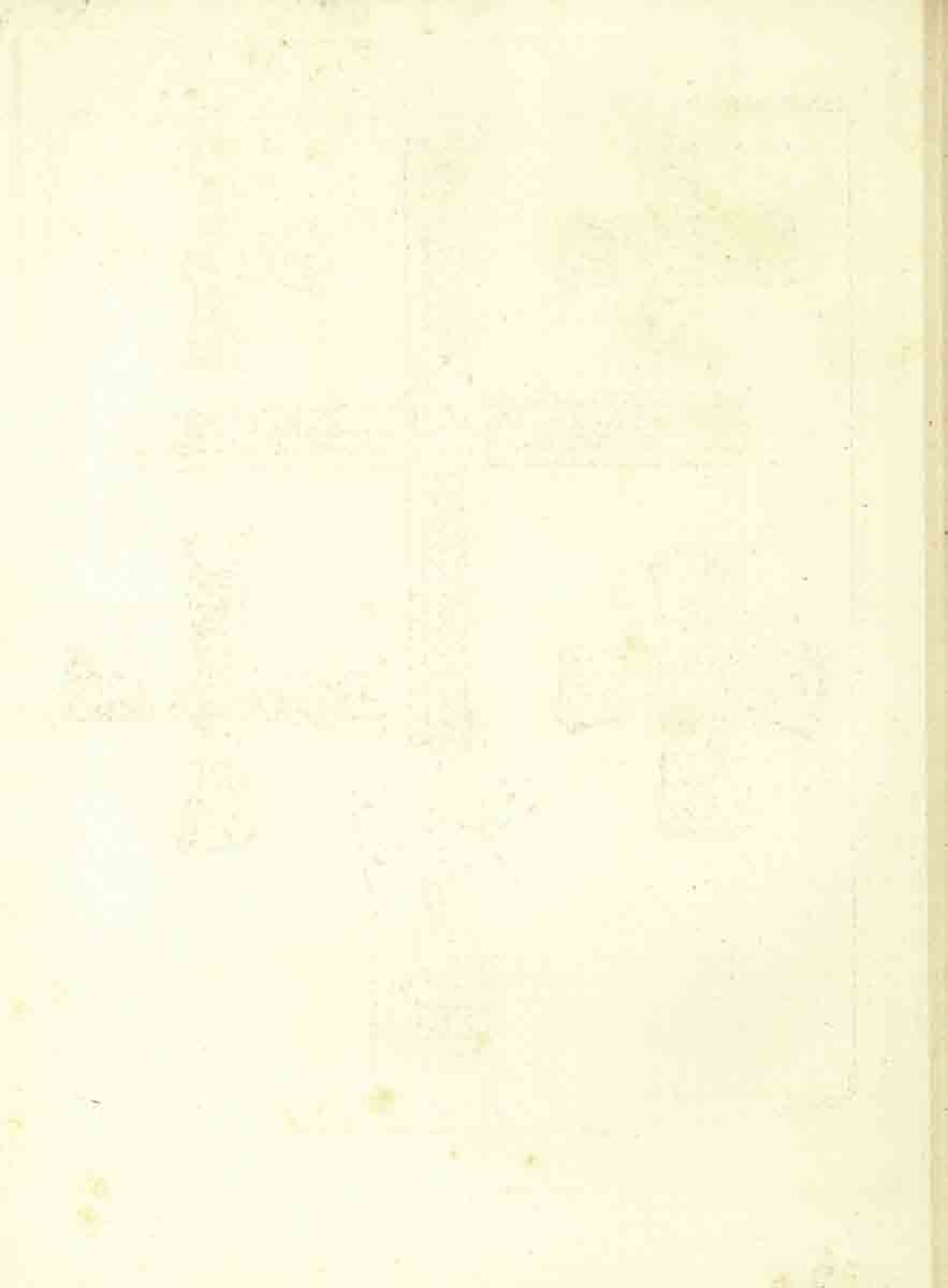
2/3. Fig. 5.

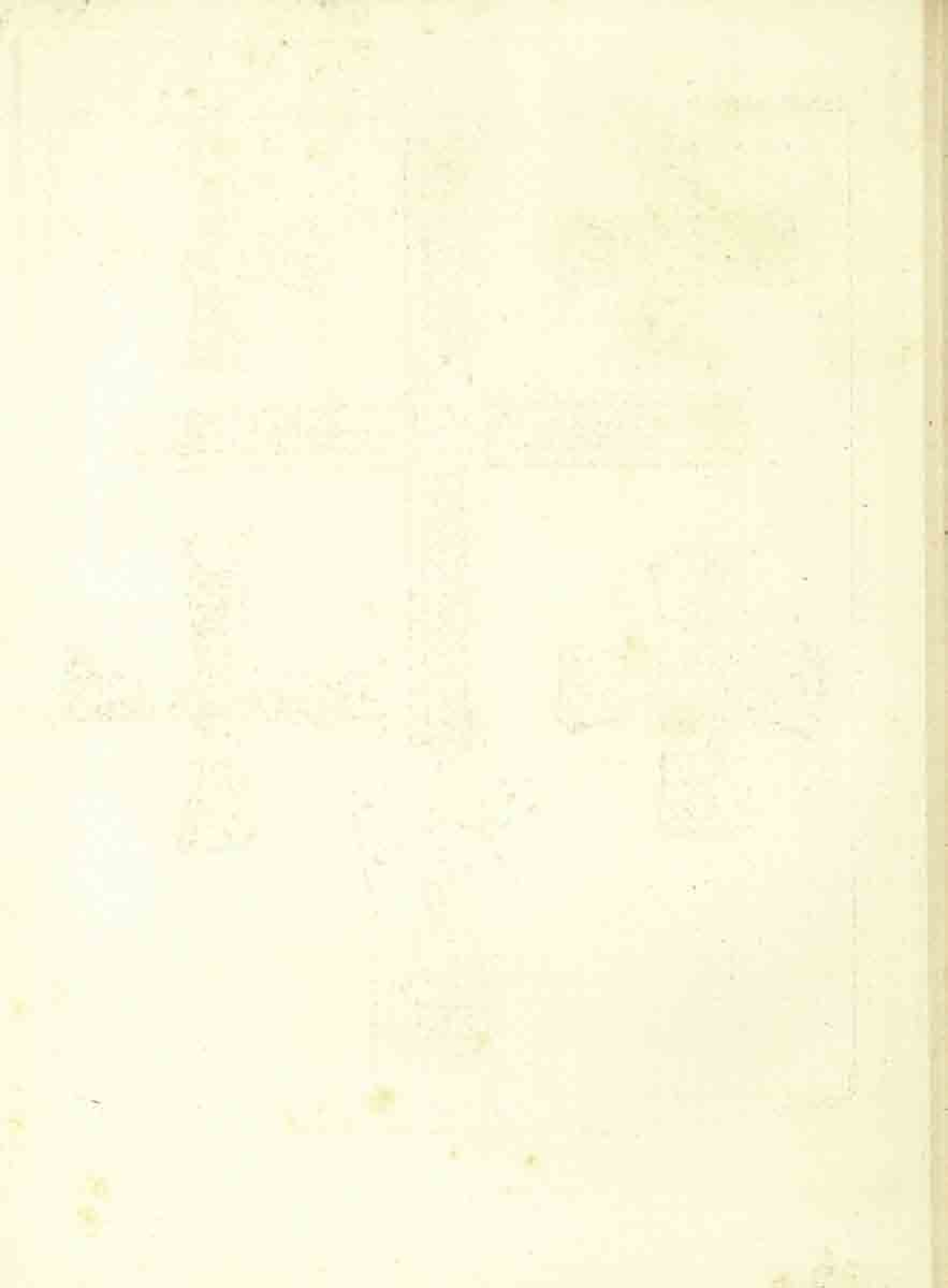
2/3. Fig. 9.

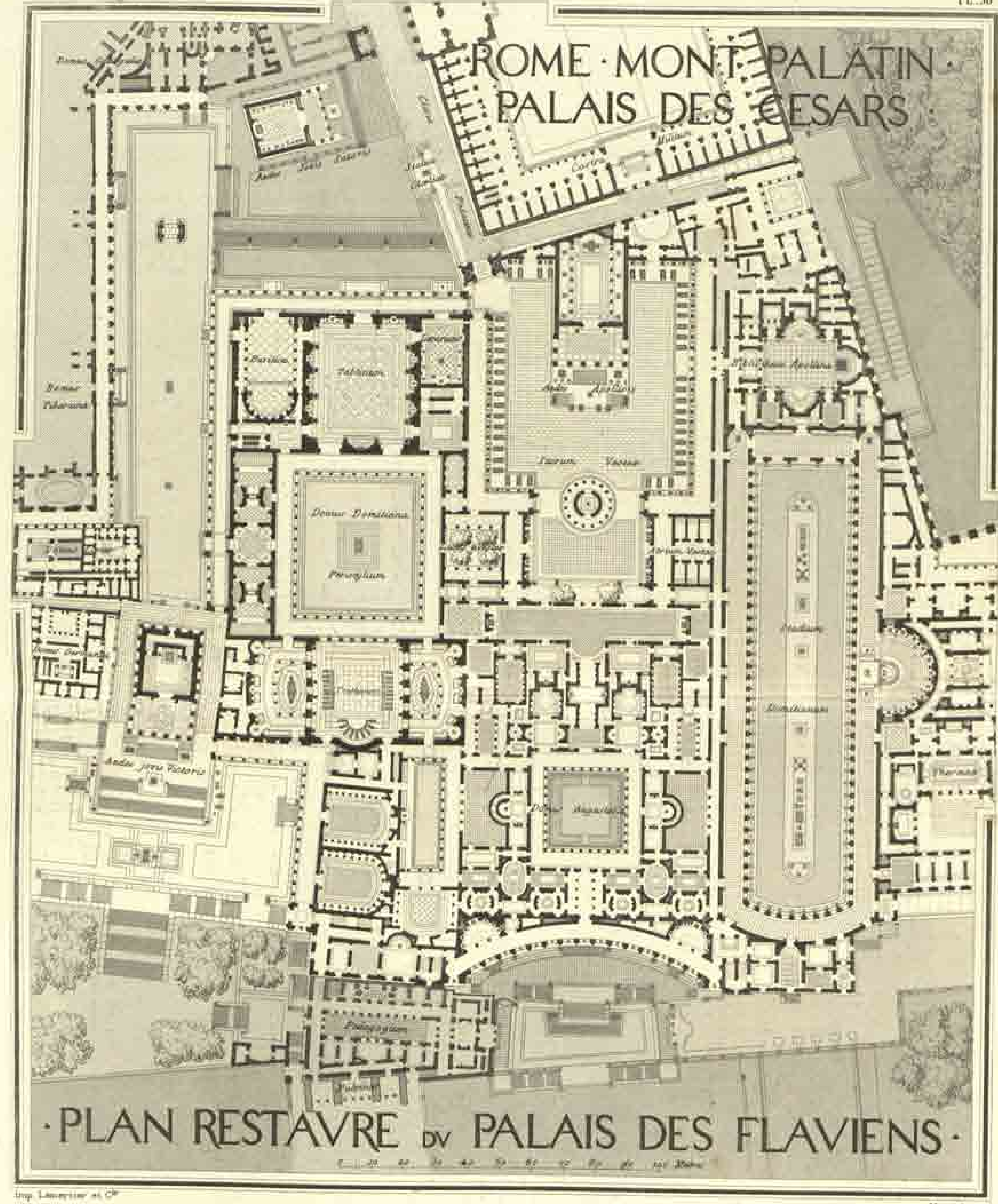
Fig. 10.

Mâcon, imp. Protat frères

VASES GRECS POLYCHROMES SUR FOND NOIR



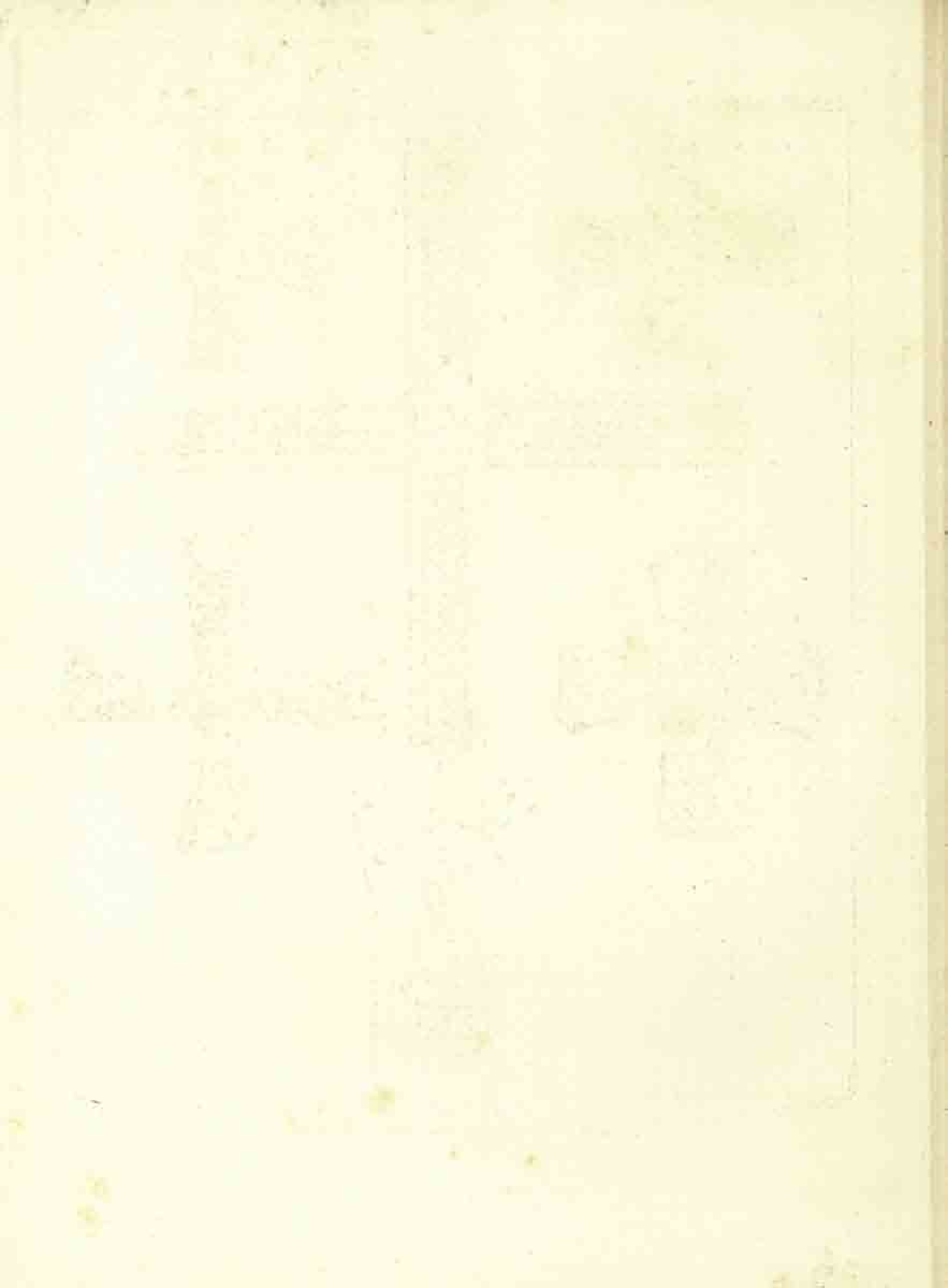




Imp. Lemercier et Cie Maurage sc.

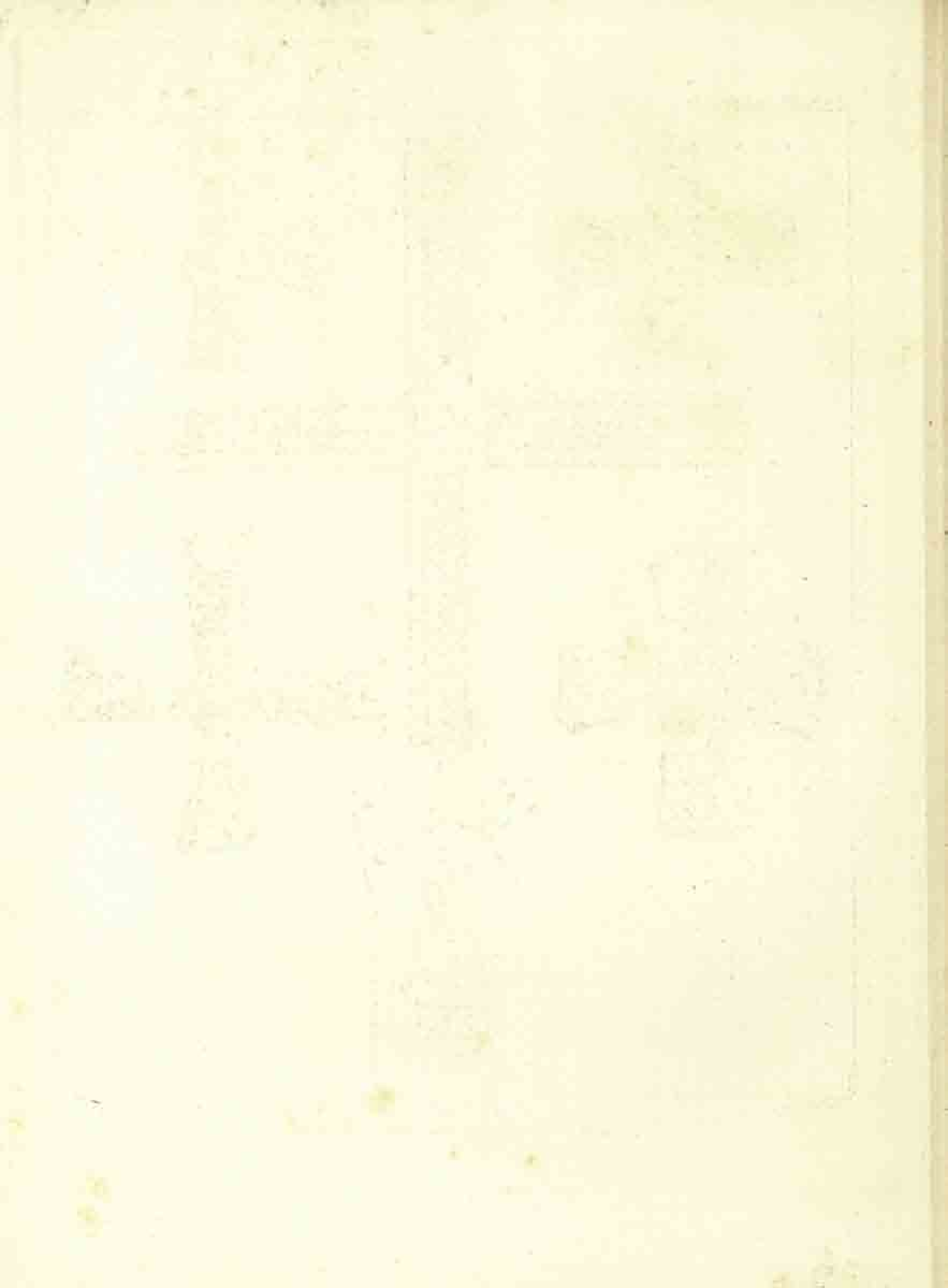
PALAIS DES CÉSARS : PLAN RESTAURÉ

DESSIN DE M. DEGLANE



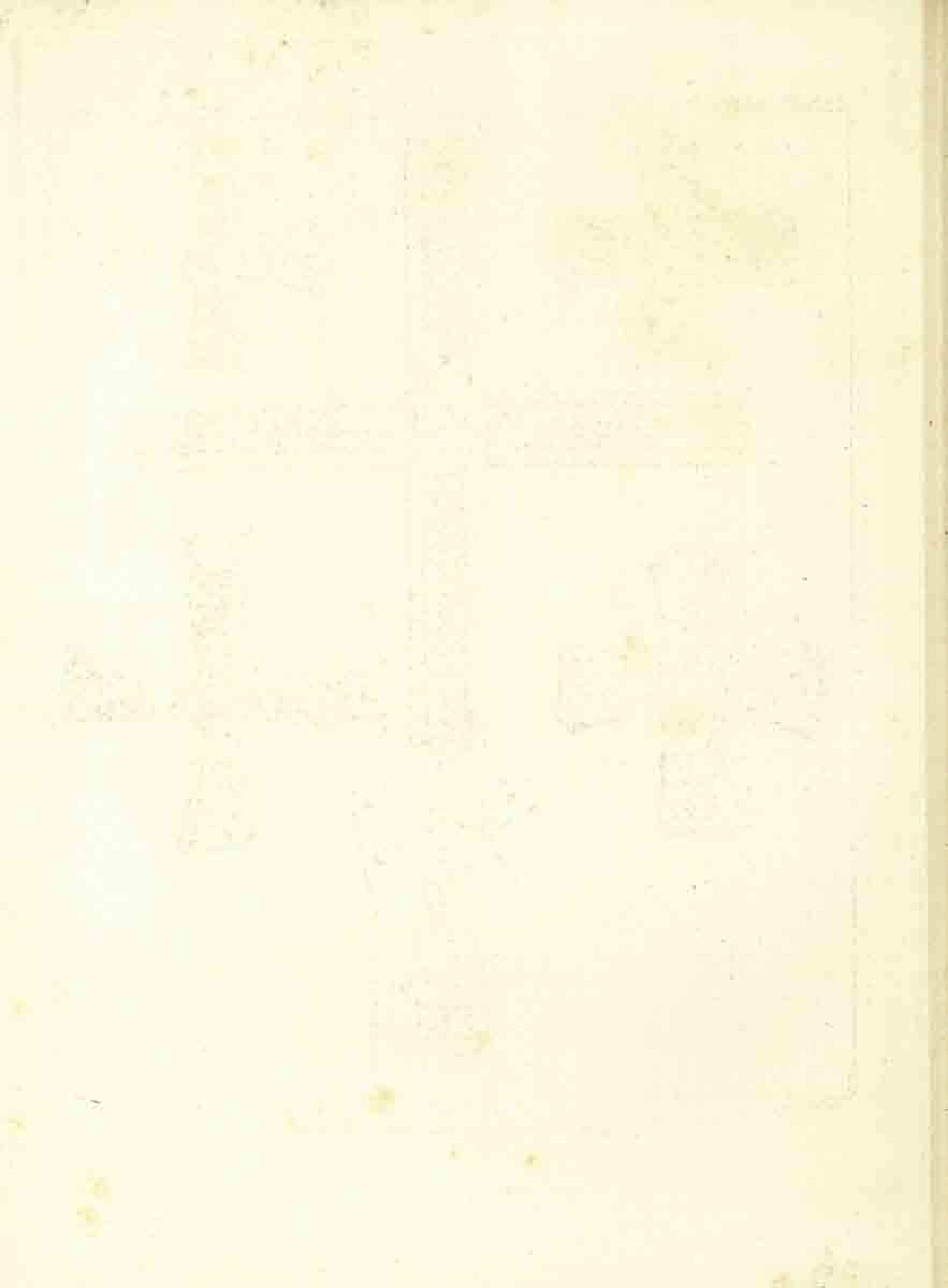
Mâcon, imp. Protat frères.

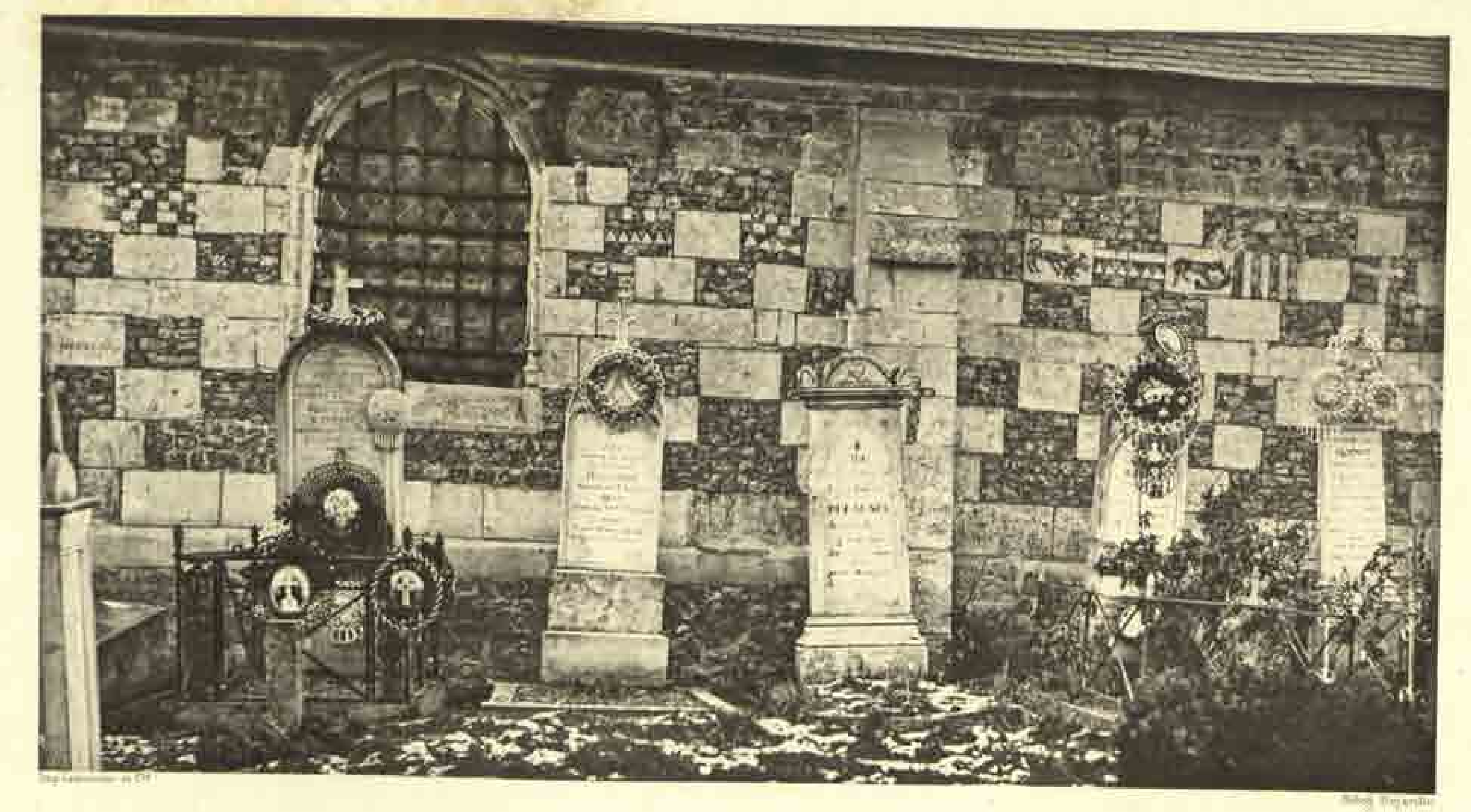
PLAQUE FUNÉRAIRE DE TERRE CUITE (Musée de Berlin).



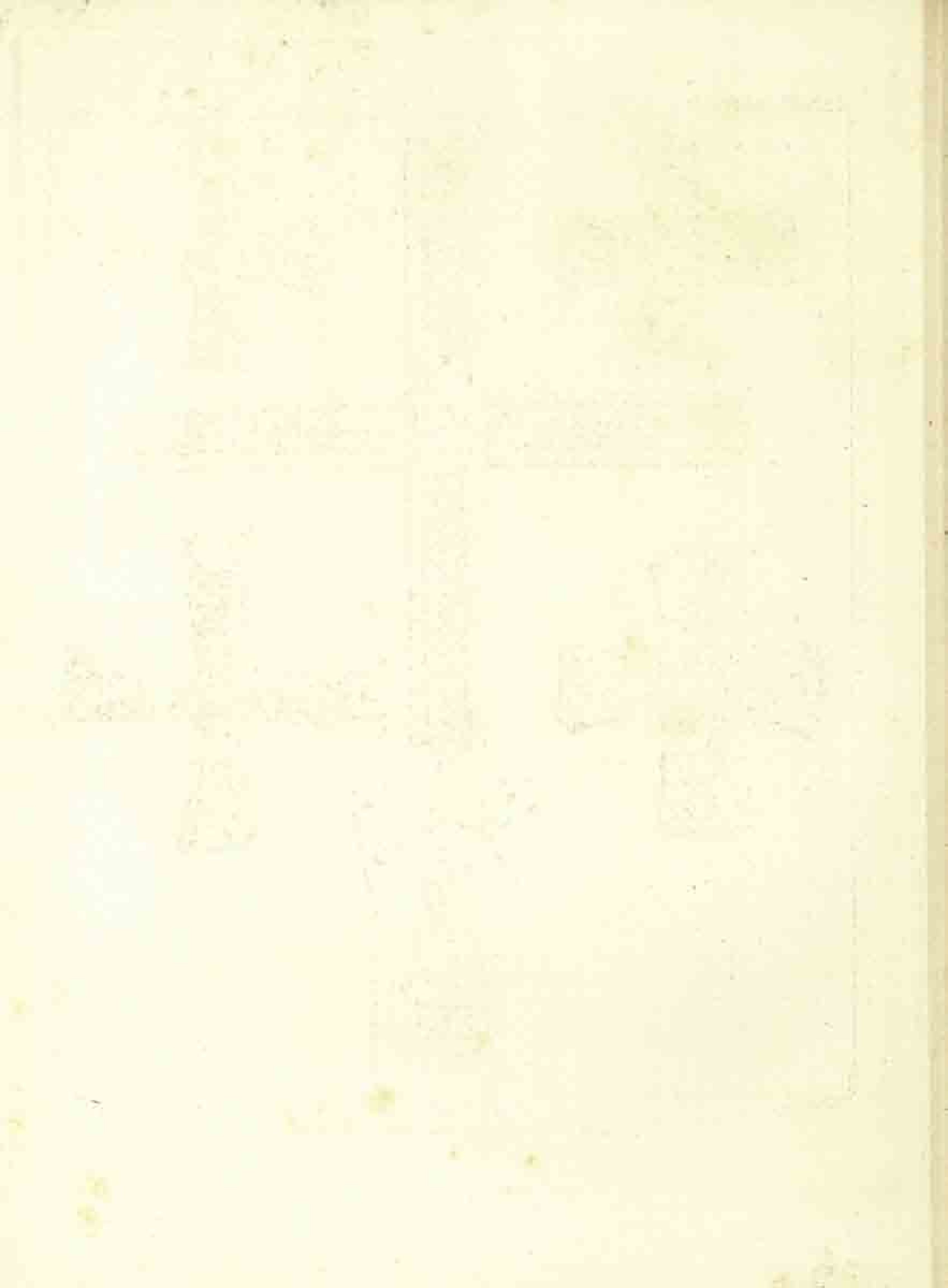


INSCRIPTIONS DE L'ÉGLISE DE SAINT-GRÉGOIRE-DU-VIÈVRE





Inscriptions de l'Église de Saint-Grégoire-du-Vièvre





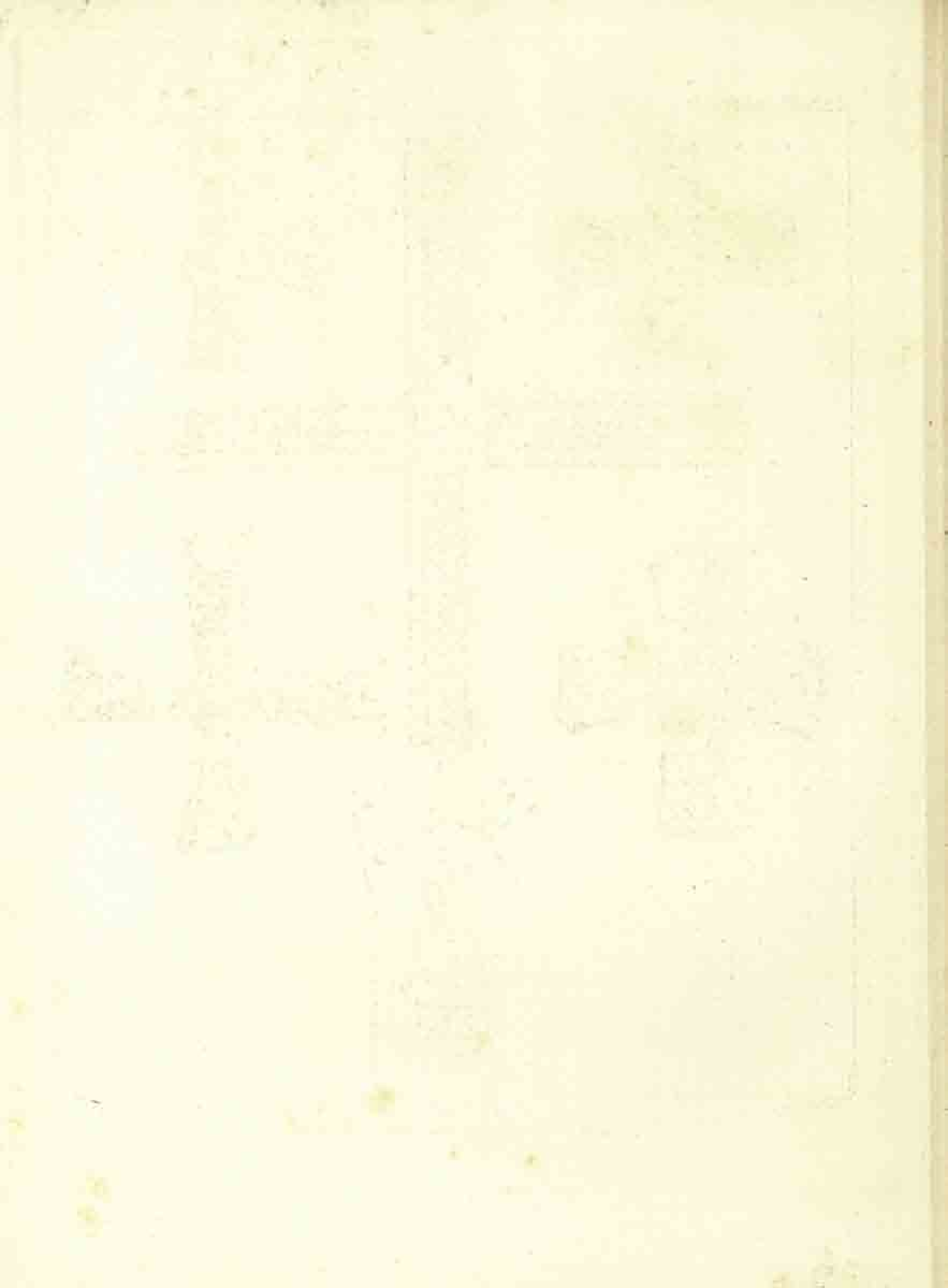


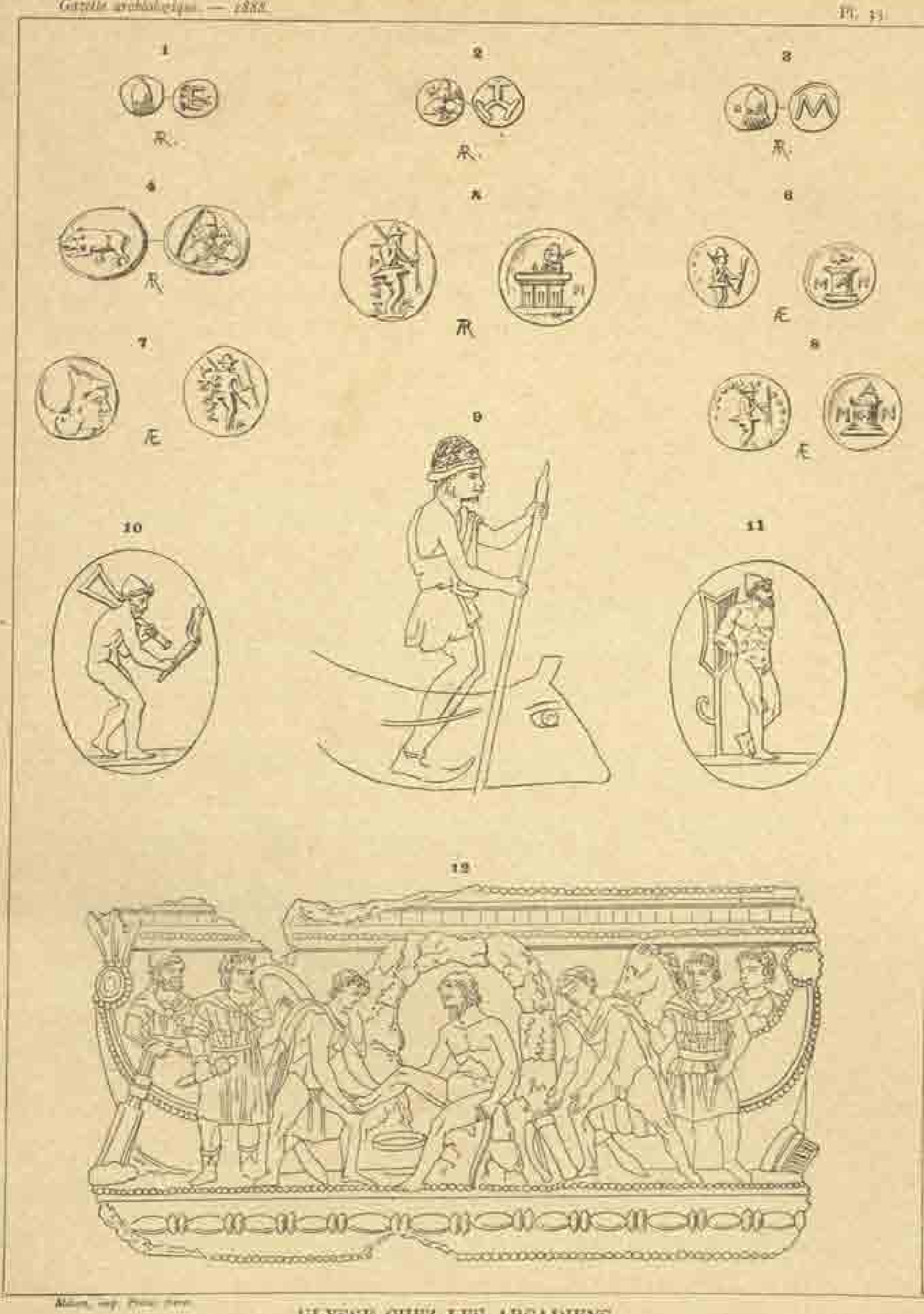


Imp. Lemercier et Cie

Héliog. Dujardin.

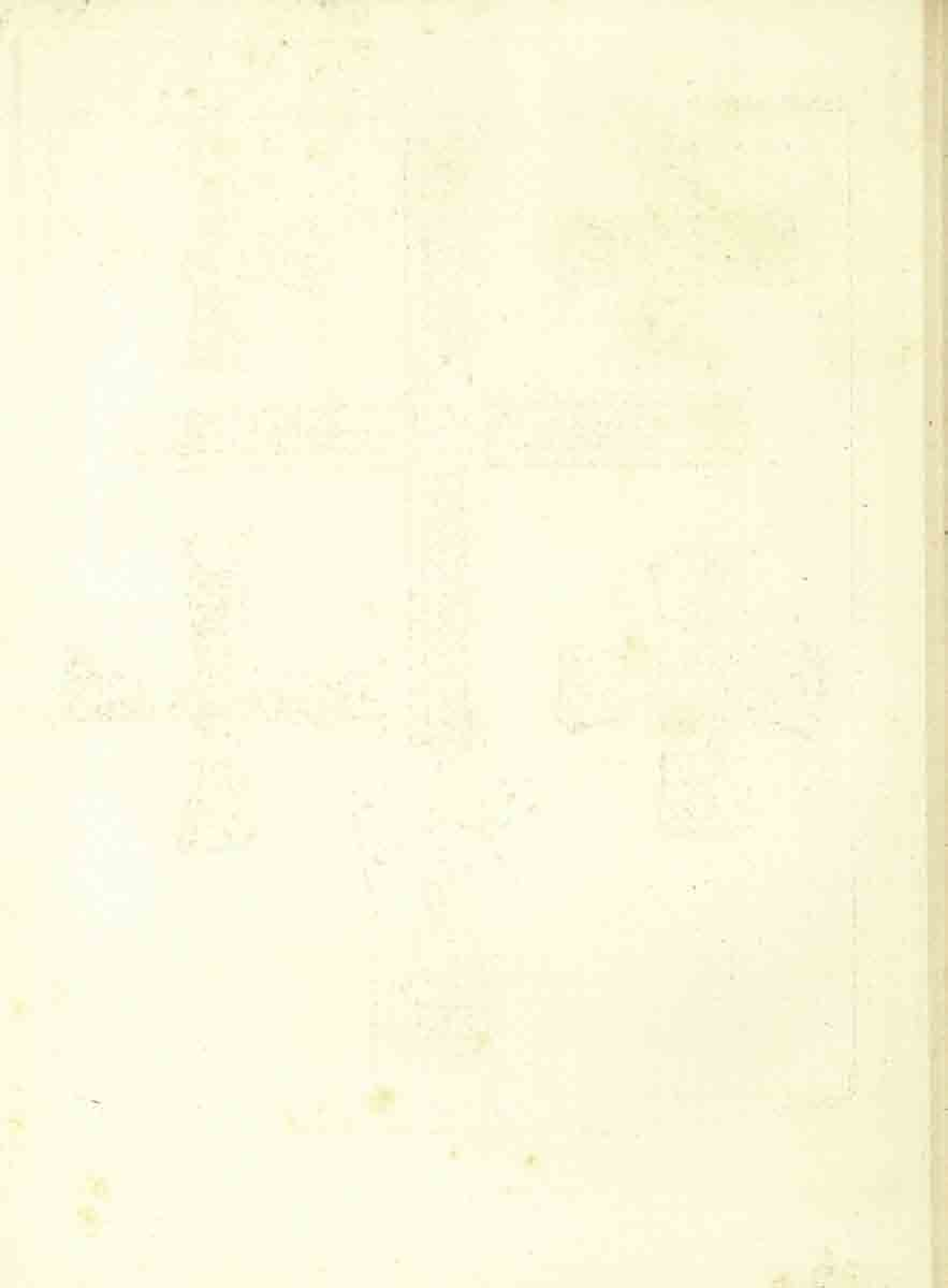
STATUETTES DU TOMBEAU DU DUC DE BERRY





Milliau, imp. Poitiers

ULYSSE CHEZ LES ARCADIENS



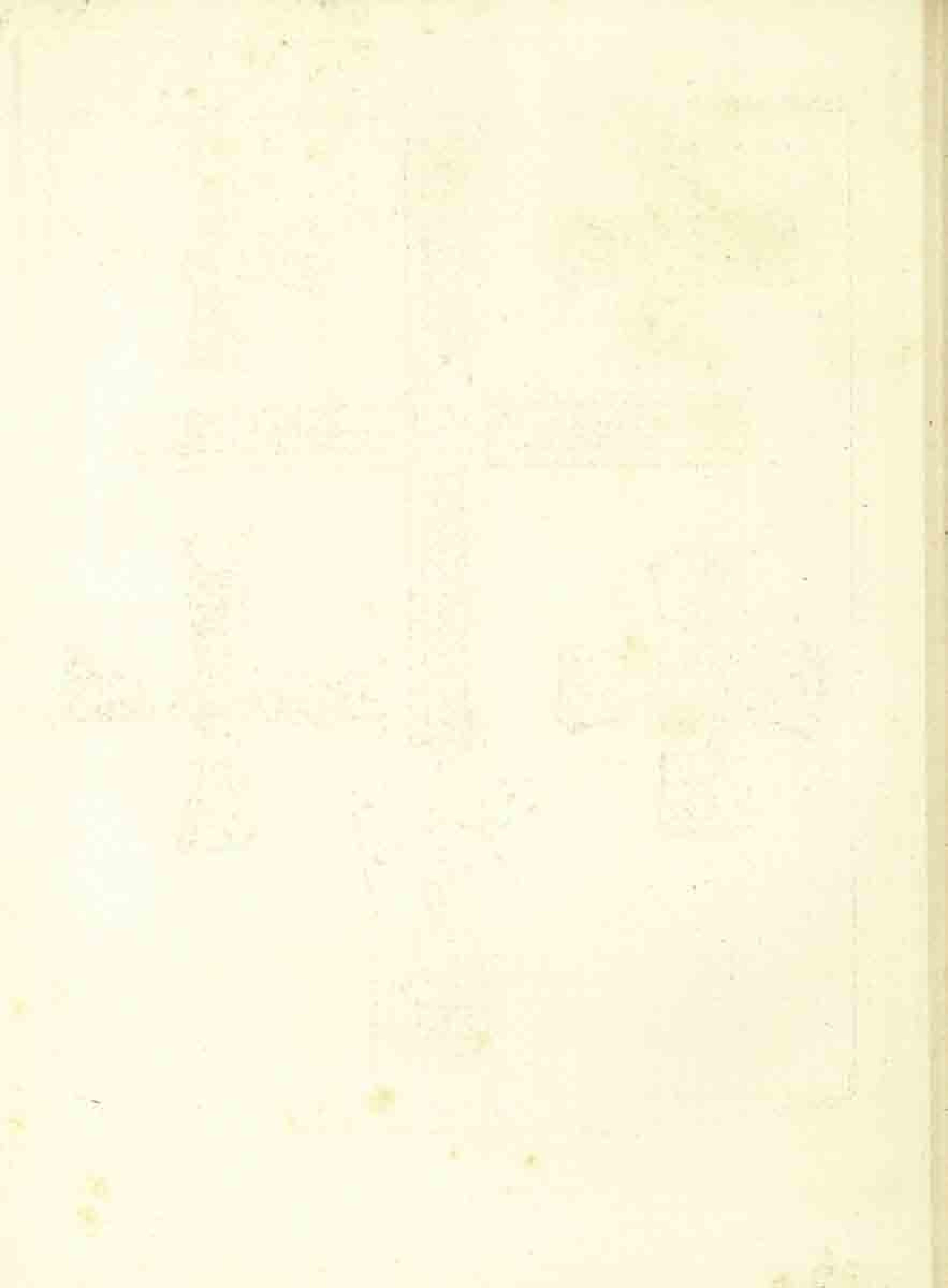




HÉRA ET HÉBÉ

FIGURES D'APPLIQUE EN BRONZE

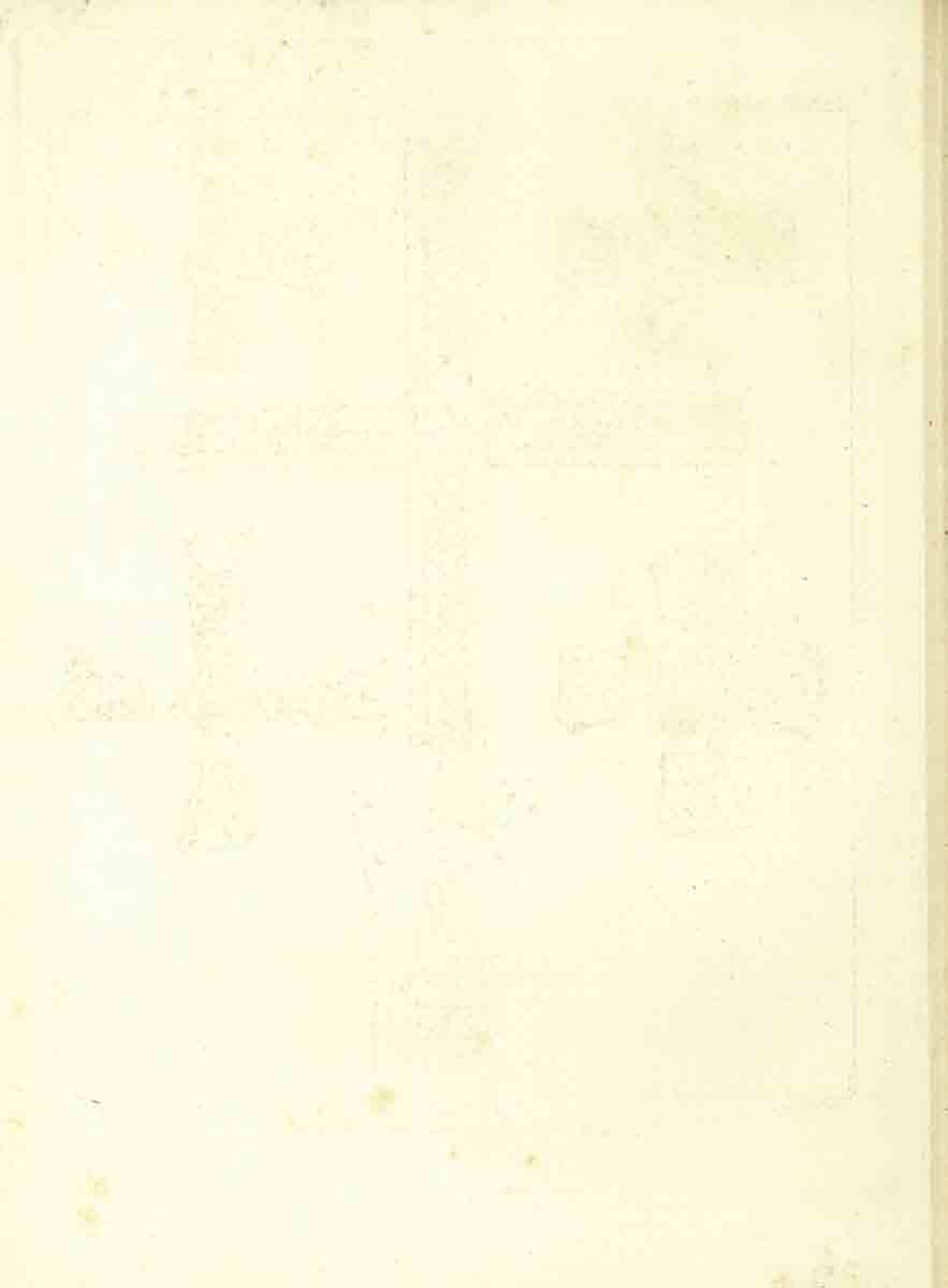
A. Lévy Éditeur





NIELLE ITALIEN DU XVE SIÈCLE

COLLECTION DE M. LE BARON NATHANIEL DE ROTHSCHILD DE VIENNE

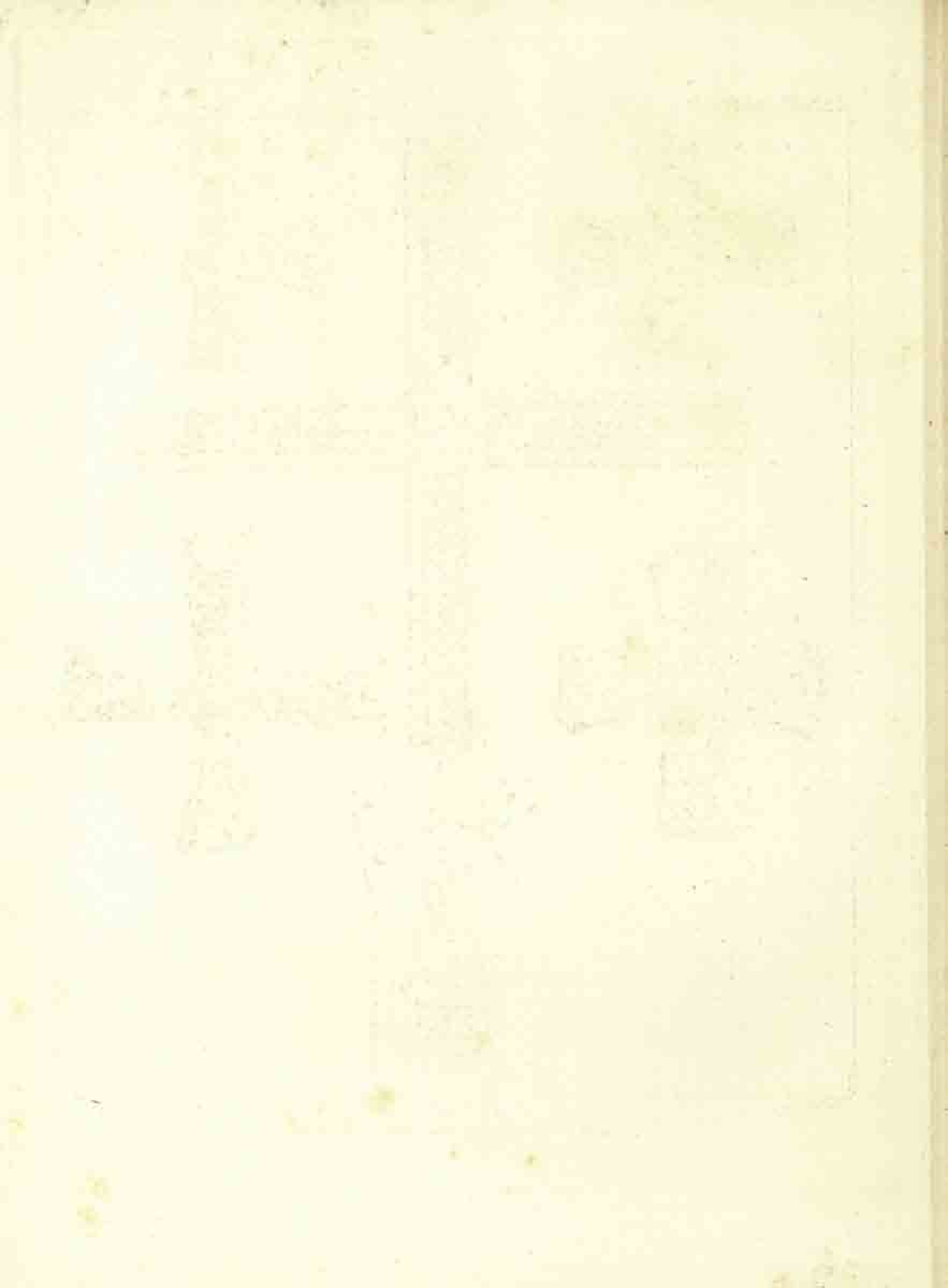




Imp. Lemercier et Cie Héliog. Dujardin

Nielle italien du XVe siècle

Collection de M. le Baron Nathaniel de Rothschild de Vienne.

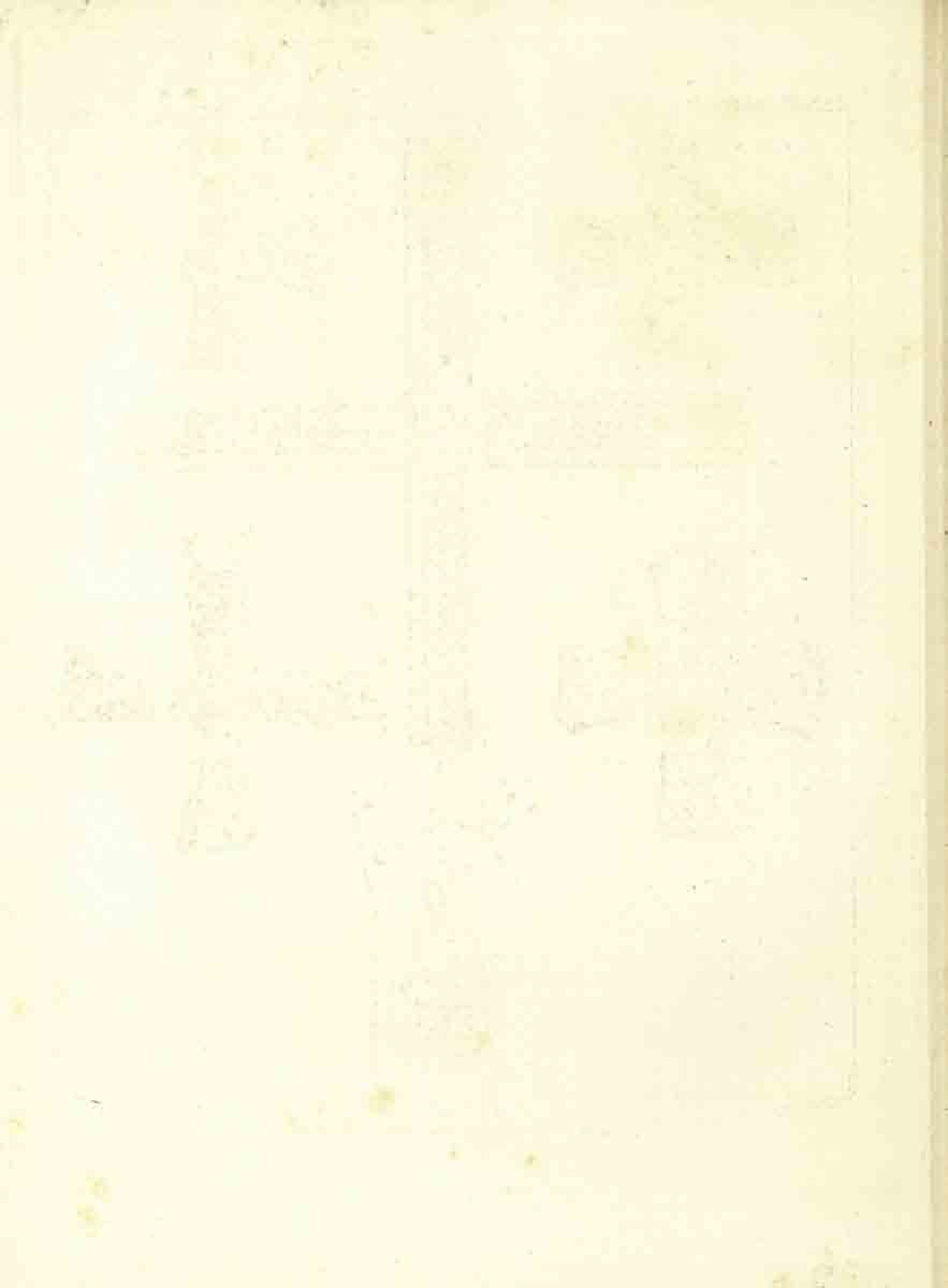




Imp. Lemercier et Cie — Héliog. Dujardin

CALICE DE L'ABBÉ PÉLAGE

MUSÉE DU LOUVRE





Imp. Lemercier et Cie   Héliog. Dujardin

PLAT CELTIBÉRIEN EN TERRE CUITE

TROUVÉ À SÉGOVIE.

